

Kálmán C. György

„DEHOGYIS TEREM CITROMFÁN”

OPUS
Irodalomelméleti tanulmányok
Új sorozat 17

Sorozatszerkesztő
Veres András
Kálmán C. György

KÉSZÜLT A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KÖZPONT
IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉBEN

Kálmán C. György

„DEHOGYIS TEREM CITROMFÁN”

Irodalomelméleti írások



Balassi Kiadó
Budapest

A kötet megjelenését támogatta



Lektorálta
Veres András

© Kálmán C. György, 2019

ISSN 0133-6762
ISBN 978-963-456-043-2

TARTALOM

BEVEZETŐ	9
IRODALOMTÖRTÉNET-ÍRÁSI BONYODALMAK	
Kánon és eredet	13
Kassák Lajos mint Pusztaszabolcs (vagy Rákosrendező)	19
Az irodalomtörténet mellékszereplőiről	27
Irodalomelmélet, értelmezés, irodalomtörténet-írás	39
Elméletek és irodalmak	52
Emlékezet, felejtés, irodalomtörténet	56
Összehasonlító irodalomtudomány az internet korában	65
MŰFAJOK, KULTÚRÁK, HATÁROK	
Narratológia a határokon	77
A műfajok (és elnevezések) értelmes káosza – univerzalitás és nemzethez kötöttség	84
Mennyit értünk egy idegen kultúrából? Kis esettanulmány	90
Többynyelvűség és fordítás	100
A SZÖVEG KÖRÜL, A SZÖVEGEN BELÜL	
Jegyzet a jegyzetről	113
Példázat, mise en abyme, metafora	119
Paratextusok és ideológia	128
„Evvel a dalban” – Metalepszis a költészetben	150
Eleje, vége	159
SZÖVEGEK ÚJ KÖZEGBEN	
Pozícióáthelyez(ked/öd)ések – kritika, mű és olvasó között	169
Az élő netirodalom néhány változata	178
Folytatás (kollektivitás)	184

TEÓRIA

A boldogságról, avagy a feltételek nélküli performatív 193

Az újrafelfedezés lehetőségei – rendszerek és irodalomelmélet . . . 198

IRODALMI ÉLET

„Az ártatlanság elvesztése”: lehetünk-e laikusok? 213

Történjen valami – a slamról (is) 223

Konferencia-előadás a konferenciákról 229

A tanulmányok eredeti megjelenési helye 237

*Feleségem, Weisz Juli emlékének,
aki gyakran mondogatta,
hogy soha nem írok semmi komolyat.
És van is ebben valami.*

BEVEZETŐ

Mint a cím is sugallja, ez a kötet az 1998-as *Té rongyos (elm)élet* című gyűjtemény folytatása – csak míg ott az irodalomelmélet szakadozottságát hangsúlyoztam, itt inkább azt, hogy az irodalomelmélet nem szükségképpen élvezhetetlen, savanyú, nehezen fogyasztható. Hogy ez igazolódik-e, azt döntse el az olvasó.

A kötetben rövidebb irodalomelméleti írásaim vannak (többnyire megjelentek régebben, van néhány előadás is, amely magyarul itt olvasható először). Sok szöveg mutat némi kapcsolatot a többivel, de semmilyen egységességről nem mernék beszélni. Apróságokat módosítottam az eredeti szövegeken, szigorú lektorom, Veres András tanácsára, hálás vagyok neki.

Amin nem – vagy alig – tudtam változtatni, az a *kérdések* mértéktelenül túltengő száma; ezek sokszor „költői” (gyakran a választ is sugalló) kérdések, de sokszor valódi dilemmákat fogalmaznak meg; sokszor valóban nem tudom a választ, az olvasót kérem fel, hogy segítsen, vagy tegyen fel ezek helyett jobb kérdéseket. Ilyen tömegben ezek nyilván fárasztóak és bosszantóak, sajnálom. Utólag próbáltam olykor egy-egy ideiglenes választ becsempészni, de nem akartam sok átírással megmásítani az eredetit.

Köszönettel tartozom kollégáimnak az MTA Irodalomtudományi Intézet Elméleti Osztályán, a PTE BTK Irodalom Tanszékein (és a Sensus csoportban), valamint több konferencián való részvételemért a Soros Alapítványnak. És még nagyon sokaknak – ők tudni fogják, ez elég.

IRODALOMTÖRTÉNET-ÍRÁSI
BONYODALMAK

Kánon és eredet

Aki a kánon fogalmát kutatja – és sokkal szívesebben fogalmaznék úgy: aki ezen rágódik, nyammog, ezt tapogatja körbe, ezzel birkózik, ezzel tölti az idejét, ezt próbálja mindhiába megragadni –, az szükségképpen és elég hamar beleütközik az *eredet* kérdésébe. Egyrészt ugyanis nemigen megkerülhető, hogy a kánon történetiségéről is tudomást vegyen, a kánon változik, tehát története van, amelynek, azt reméljük, ennél fogva valahol eleje is van; másrészt maga a kánon valaminek a kiindulópontja is, maga is eredet: a kánon háttere előtt értelmezzük az új szövegeket, ennek vetjük a hátunkat, amikor egyáltalán bármilyen (akár régi, akár új) szöveg besorolásáról döntést hozunk.

A kánon eredetét illető kérdések azt a paradoxont tételezik fel, hogy egyszerűként ragadhatunk meg valamit, ami természeténél fogva ismétlődő; hogy rámutathatunk egyetlen pontra, ami pedig soha nem lokalizálható, mert a pontok egymásutániségában (a metaforát folytatva: egyenes vagy szakasz voltában) nyeri el helyét. Egyetlen „esemény” nem válik kanonikussá, mert az esemény ismételt átélésének, érzékelésének, újra- meg újramegértésének *folyamata* az, ami emlékezetessé s alkalomadtán kanonikussá emeli. Homérosz nem attól vált kanonikussá, hogy egyszer „meg történt” – a szöveg megíródott (Homérosz esetében még ezzel is akadnak jócskán problémák), meghallgattatott vagy elolvasztatott –, hanem attól, hogy ismétlődött: újraolvasták, értelmezési feladatot jelentett, továbbíródott (nyelvi elemzésekben, értelmezésekben, átiratokban, paródiákban, ezerféle műfajban és ezerféle funkcióval); az ismétlések erősítették meg azt a pozíciót, amelyet máig elfoglal. (Ezek az ismétlések persze nem egy bizonyos „eredeti” szöveg folytonos azonosságát jelentik, hanem sokkal inkább felidézések – részleteinek, bizonyos aspektusainak, és

mindenekelőtt egyfajta *értelmezésnek* az ismétlődését.) Az *Énekek éneke* kanonikusságát nem az újraértelmezés egyszeri aktusa biztosítja (az tudniillik, hogy a történelem egy pontján rögzítették – ha úgy tetszik: mesterségesen –, beleszilárdították a hagyományos/hagyományozandó szövegtörzshez, az állandóan újraolvasandó és -értelmezendő szövegek körébe), hanem ennek a hagyományozódásnak a maradványa, amely a folytonos ismétlődésben nyilvánul meg.

Az első/egyszeri megjelenés nem azonos az eredettel magával. Egyrészt már csak azért sem, mert gyakran nagy időbeli távolság választja el a hagyományozódás kezdetétől. A szövegek jó részét később (a keletkezéshez, első megjelenéshez, első értelmezéshez képest később) fedezik fel és/vagy kanonizálják; lappanghatnak akár évszázadokig. Nincs folytonosság és folyamatosság: ez a későbbi kor koholmánya. Amikor (visszamenőleg) egyszerre csak híd teremődik az *első* és a folytatás között (Mendelssohn felfedezi Bachot; a szürrealisták Lautréamont-t), akkor ezzel a folytonosság illúziója teremődik meg; a régi úgy mutatkozik meg, mintha mindig is ott lett volna, mintha mindig is az eredet pozícióját foglalta volna el – holott egy későbbi kor teremtette meg, alkotta meg számára ezt a helyet. Másrészt az első/egyszeri azért sem azonos az eredettel, mert az eredet kijelölése közös(ségi) és nem egyszeri/egyszerű aktus; a felfedezés (vagy a kanonikus pozíció kijelölése) megállapodást (legalábbis szűkebb körű konszenzust) tételez fel. Az eredet objektív kijelölhetősége voltaképpen ezen a megállapodáson alapul – amely időben zajlik, harcokkal és alkukkal jár, a hatalmi viszonyok, a meggyőzés ereje, a divat és még annyi minden más alakítja.

Az, hogy az eredet egyben eredeti is legyen, nem evidens, és nem is ragaszkodik ehhez minden kor. A romantika kora előtt bízást lehetett hagyomány megalapozója a másodlagos, a másolat, a továbbírás, a követés, az „iskola”; mindez lehetett a kánon alapja, eredetpontja (vagy, még inkább: pontthalmaza, hiszen éppen nem szükségképpen az egyetlen pont meglétében kell gondolkodnunk). A hagyomány nem csak úgy követhető, hogy az eredeti eredetet keressük; utánózatok az utánzók is.

A kánon eredete kikutatásának bőséggel vannak persze szorosabban vett irodalomtörténeti gondjai is. Félő, hogy az ilyen vizsgálódások nagyon hamar spekulációkba futnak; a feladat ugyanis korántsem egyértelmű. Mit is kell keresnünk? Annak a ma is meglévő kánon-

nak az előzményeit, amely bizonyos szövegek listáját jelenti? Ha így lenne, nem is volna más dolgunk, mint „elhelyezni” a történelemben ezeket a régebbi szövegeket, Homéroszt, Dantét és Shakespeare-t el látni a megfelelő időindexszel, és rámutatni, hogy ma éppen ezeket az ilyen és ilyen régi szövegeket olvassuk. De hát – igazából nem ezeket a szövegeket olvassuk. Nem az „eredetieket”. Hanem azt, ami számunkra ezekből a szövegekből ránk maradt – Homérosz esetében még a szöveg azonosságában sem lehetünk biztosak, de a többi esetben is a már értelmezett művekkel találkozunk, és az évszázadokon át hagyományozott értelmezéseket nem tudjuk nem újraértelmezni. Nem hagyománytiszteletből, nem azért, mert kevésbé vagyunk invenciózusak korábbi korok értelmezőinél, hanem mert már maga a korszakba helyezés vagy a műfaji meghatározás is súlyos értelmezői döntés, még ha magától értetődőnek, kézenfekvőnek tetszik is.

Másfelől pedig: nem mindig tudunk bizonyosat arról, hogy melyek is voltak ezek a régi szövegek, és valóban tekinthetők-e azonosnak az- zal, amelyeket ma olvasunk. Az még kideríthető, hogy amikor annak idején „Petőfit”, „Adyt” vagy „József Attilát” olvastak, akik olvastak, azok nagyjából mely szövegeket tekintették mérvadónak, tekinté- lyesnek, kanonizáltak (vagy kanonizálандónak) – de régebbi korok olvasási szokásairól, kedvenceiről, válogatásáról már sokkal inkább csak feltevéseink lehetnek. (És akkor még mindig csak a „mit”-nél tartunk...) Még egyszer tehát: mit is kell keresnünk? Ha nem a mai listán szereplő egyes „rég”i szövegeket, akkor talán a régi listát? Azt, ami valaha a kánon volt, azt a kánont, amely hajdan létezett, s amely a mi mai kánonunk eredete lehetett? Hogyan járunk el ekkor? Hogyan rekonstruálható egy ilyen régi lista? Meglelhető-e az *eredeti* lista – vagy legfeljebb csak változatai, töredékei?

Még ha efféle gondok nem lennének is – ismét: mit is kell keres- nünk? Volt valaha egyetlen lista? Nem lehetséges, hogy mindig is több volt? Ha *ma* azt látjuk, hogy a kánon soha nem *egy*, hanem sok tekintetben rétegződik, osztódik, megsokszorozódik – akkor vajon ez csak a modern kor terméke, avagy nem volt-e igaz ugyanez a múltban is? Valóban egyetlen kánon egyetlen eredetét keressük-e? (Költői kér- dések: mindig is több kánon egyidejű jelenlétével kell számolnunk, a múltban is.) S ha nem – megelégedhetünk-e az olyasféle megkettő- zésekkel, mint az apollói-dionüszoszi, szophoklészi-arisztophaneszi,

udvari-karneváli? És egyenes vonalú levezetéssel juthatunk-e el az *egyik* régi kánontól az *egyik* mai kánonhoz?

És miért kell listát keresni – vagyis miért éppen listát keresünk? Holott nyilvánvaló, hogy a kánon nem (vagy, óvatosabban: nem pusztán) a szövegek listája, hanem az a „használati utasítás”, az értelmezési módoknak („olvasatoknak”) az az előírt vagy javasolt halmaza, amely a listát valamelyest nyitottá teszi – új művek befogadására (kanonizálhatóságára), régebbiek beillesztésére. Mégis: műveket keresni, szövegeket azonosítani jóval egyszerűbb, megragadhatóbb, konkrétabb (és nem utolsósorban: jóval több adat támaszthatja ezeket a műveleteket alá), mint értelmezési stratégiák után *eredni*. Hogyan olvasták mindazt korábbi korok, amit olvastak – ha az „amit” azonos is a maival, vajon azonos-e a „hogyan”? Talán az értelmezéstörténet volna az, ami elvezethetne a kánon eredetének igazi feltárásához; csak hogy itt meg a folytonosság és folyamatosság kerül nagy veszélybe, mert nagyon valószínű, hogy csak foltokat, töredékeket, hipotéziseket *eredményez*.

Mégis remélhetjük, hogy keletkezésükben, eredetük pontján is megragadhatjuk a kánont. Mert vannak olyan korok, amikor viszont az eredet mindig éppen keletkezik; amikor sehova nem lehet visszamutatni, hanem csakis előre. Ez volna a másik véglet – ahhoz képest, hogy sok, diffúz, nem egyetlen, nem eredeti, nem egyszeri eredetet teszünk meg a kánon alapjául. Az avantgárd típusú kánonalakítás (legalábbis első lépésben, ideálisan, szándéka szerint) minden eredetet elutasít: a kánon mindig éppen most kezdődik, kiindulópontként legfőljebb néhány közvetlen elődre (vagy éppen önmagunkra) mutatunk rá. A kánon nem volt, hanem lesz; eredete tehát nincs, hanem most teremődik meg. Mostantól lesz minta, amelyhez igazodni lehet, mostantól lesz olyan olvasási mód, értelmezés, amely szerint a keletkezendőt majd érteni-értelmezni lehet és kell – s ami visszamenőleg esetleg korábbi szövegeket is – mégiscsak – beemel a keletkező kánonba.

Nem igaz, hogy az avantgardista kánonalakításban nincs tekintély: csak hogy a tekintély a múltból a jelenbe helyeződik át. Nem a múltban megszentelt (kanonizált) szövegek vagy értelmezések számítanak a jelen vagy a jövő tekintélyeinek, amelyek a művek körét és az értelmezések lehetőségeit megszabják – hanem a jelen papjai, felkentjei, gurujai, mozgalmárai határoznak arról, hogy mi legyen ezentúl; ők állnak ott az eredetnél. Ugyanakkor – éppen ezért – az

avantgárdista kánon nem ad elegendően szilárd támpontot. És ez az avantgárd céljaival persze teljes összhangban is van: hiszen a „klasszicizálódás” elkerülésének és a folytonos mozgásnak a vágya vezeti. Az eredet mindig eredeti is akar lenni, az utánzás és az utánozhatóság a legsúlyosabb megítélés alá esnek. Ami a más („rég”) szövegek sorából mégis előbb-utóbb belekerül ebbe a kánonba, az soha nem része a régi kánonnak – éppen kiátkozott, kirekesztett vagy félretolt, elfelejtett szövegek ezek, antikanonikusak.

Mi *ered* a jelen kánonjából? A kérdés rossz; nem mintha nem volna szó eredetről – már miért is ne? –, nem is pusztán azért, mert a „jelen” eléggé homályos fogalom, hanem főként, mert a jelennek nem egyetlen kánonja van – feltehetőleg egyetlen jelennek sem, de a modern (utáni) kor mindenkori jelenének biztosan nem. Mit sem ér utánanézni az iskolai tananyagoknak – az iskolában nem mindig a tananyagot tanítják (és nem mindegy, hogy hogyan tanítják; milyen módon, miféle értelmezésben, milyen színvonalon, milyen előfeltevésekkel stb.), és a diákok nem mindig (vagy inkább nem, mint nem mindig) a tananyagot tanulják meg; a valóságos olvasás kánonja laikus kánon vagy éppen ellenkánon, amely számos tekintetben eltér a hivatalos, hatalom diktálta, professzionális károntól. Ráadásul mindkét oldal tovább oszlik: a hivatalos (stb.) kánon sem *egyetlen*, ahogyan a laikus (stb.) kánon sem az. Batsányi vagy Illyés tananyag, de nem biztos, hogy ők ketten a magyar költészet minden professzionális történetében helyet kapnak; az majdnem biztos, hogy a laikus kánonnak nem lesznek részei, de nem ugyanabból az okból, amiért a professzionális kánonba nem férnek bele.

Átfogalmazva a kérdést: a jelen kánonjai közül vajon melyik (melyek) az (azok), amely(ek) *eredetet* jelenthet(nek)? Kijelölhetünk-e olyan káront, amely az eljövendő kánonok alapja (hátttere, kiindulópontja, kezdete) lehet? S ha igen – ez a pillanatnyi pozíción, a kánon mögött álló hatalmon, a konszenzuson, avagy a belső értéken, a szerkezet nyitottságán, befogadókészségen, modernségen múlik? Vagy min? És lehet-e jóslásokba bocsátkozni arra vonatkozóan, hogy miből mi *ered*? De hát egyáltalán: meg tudjuk-e mondani az, hogy mi micsoda? Rálátunk-e saját jelenünk kánonjaira, arra, hogy mi mozgatja, irányítja, tartja fenn őket – nem csak visszamenőleges igazságaink lehetnek?

Ezek a kérdések nem költőiek, de itt csak némelyikre, és felületese és ideiglenes választ fogok adni. A válaszadáshoz a kézenfekvő módszer,

megint csak, a listák számbavétele. Megállapíthatjuk – a közelmúltat tekintve –, hogy azok a kanonikus elképzelések bizonyultak produktívnak (tehát a jelenlegi kánonok közül az uralkodók eredetének), amelyek például Mészöly Miklós és Ottlik Géza prózáját, Pilinszky és Weöres költészetét állították a középpontba – és minden más listaváltozat kevésbé tekinthető eredetnek. (Legyen a középpontjában akár Örkény, akár Berkesi, akár Galgóczi; akár Nagy László, akár Ladányi Mihály, akár Illyés.) Ha egyet visszalépünk tehát, a folytonosság világosnak tetszik. Ám ha egyet előre, a linearitás összekuszálódik: elképzelhető Nádas vagy Esterházy fényében újragondolni Galgóczit vagy Sántát, Térey miatt Illyést. Lehet, hogy éppen a kánon produktivitása miatt a korábban kirekesztetteket újra be kell emelni – másként és talán más szövegeiket.

A kevésbé ellenőrizhető, bonyodalmasabb és kockázatosabb módszer a számadás az olvasási módokról (a jelen kánonjának a szövegeknél valóságosabb hordozóiról) –, hogy ezek vajon mennyiben bizonyulhatnak később majd eredetnek, hogyan lesznek továbbvihetők, meghosszabbíthatók, alkalmazhatók. A nyitottság feltételének a kanonicitás kellően rugalmas (vagy talán homályos) kritériumai látszanak. Ha a hetvenes évek végének líra- és prózafordulata után a referencialitástól eloldott szövegszerűség és a mindent átható ironia lett volna az egyetlen érvényes kanonikus olvasásmód, akkor nem lett volna esély arra, hogy Tar Sándor vagy akár Móricz is felértékelődjön – vagyis mintha ezzel az értelmezési stratégiával egyidejűleg mégiscsak jelen lett volna valami más kánoncsíra is, akár a megformáltság eszményének, akár a társadalmi részvételnek, akár a nyelvi sokhangúságnak, sokszólamúságnak a jegyében.

Ami pedig az eredetként szolgáló kánon támogatottságának kérdését illeti, annyi bizonyosnak látszik, hogy nem politikai és nem is gazdasági hatalom áll a kánon megszilárdítása mögött – vagy csak igen áttételesen, közvetett módon. Az iskolai kötelező olvasmányok vagy a sikerkönyvek ritkán azonosak a magát mérvadónak tekintő értelmiség kánonjával. Sokkal inkább a kánon hivatásos fenntartói közötti, a szimbolikus mezőn zajló küzdelem eredményéről van szó, amelyben – ismét csak – komoly szerepet játszhat az *eredetiség*: hogy ki tud úgy újat, érdekeset és egyúttal meggyőzőt mondani a szövegről, hogy az (bármilyen korlátozott hatókörű és időtartamú) konszenzus alapja lehessen. Eredet.

Kassák Lajos mint Pusztaszabolcs (vagy Rákosrendező)

Nem is olyan régen a Budapest-Pécs-vonalon még a gyorsvonat volt a leggyorsabb. Ahogyan máig rejtély számomra, hogy miért kell még az Intercitynek is Szentlőrincen megállnia, sose értettem igazán, hogy annak idején a gyorsvonat vajon miért éppen Pusztaszabolcson és Sárbogárdon vesztegelt néhány drága percet. Csak arra tudtam gondolni, hogy fontos vasúti csomópontok ezek, hogy sokak átszállását könnyítik meg, hogy esetleg az egyszerű utas számára áttekinthetetlen, felfoghatatlan vagonrendezési, teherátrakodási és kikerülési manőverek helyszíne ez a két (három) állomás. Mindenesetre az világos, hogy – bármily kedvesek legyenek is e települések az ott lakók vagy bárki más számára – maga Pusztaszabolcs vagy Sárbogárd mérete, fontossága, lakosainak száma nem feltétlenül indokolja, hogy kitüntetett szerepe legyen a vasúti közlekedés hálózatában.

Amiből mindössze annyi volna a tanulság, hogy az önmagában vett fontosság (ha van ilyen; inkább: a más összefüggésből vizsgált fontosság) nem feltétlenül esik egybe a rendszerben elfoglalt hely kitüntetett szerepével. Pusztaszabolcs mint város, mint kulturális, pénzügyi vagy gazdasági centrum talán nem nevezhető kiemelkedőnek, a vasúti hálózatban azonban a jelek szerint igen fontos funkciója van.

A nagyság, jelentőség, fontosság és a hálózatban (rendszerben) betöltött szerep különbségei nem csak a vasúti közlekedés kontextusában érdekesek. Itt van például rögtön az irodalom. Ahol is igen nehéz és kockázatos – mi több, eleve avulásra és revízióra ítéltetett – a nagyság bármiféle tulajdonítása; a „ki a nagyobb költő/író?” kérdését legfőljebb kávéházi asztalnál, szigorúan a nyilvánosság kizárásával szokás felvetni, a „Kafka vagy Thomas Mann” típusú dilemmák eleve gyanúsak, ideológiailag a kelletnél is jobban terheltek, s inkább mint elég tartó-

san rágható gumicsontok használnak az irodalomtörténeti fogazat élesen tartására. (Nem feledve, hogy felvetésük háttérben komoly világnézeti problémák vannak.) Másrészt azonban elkerülhetetlen, hogy az irodalomtörténet folyamatáról valamilyen képet kialakítsunk (már ha egyáltalán érdekel ez a történet, s nem pusztán egyes művek egymással semmi módon össze nem függő halmazát akarjuk látni); s ehhez szükség van bizonyos csomópontokra, olyan helyekre, ahol változások elindulását lokalizálhatjuk, mindenképpen beszélnünk kell korszakokról és korszakfordulókról, hagyományról, avulásról, forradalomról és visszatérésről, felforgatásról és megőrzésről. Amikor ekképpen adunk számot az irodalmi folyamatról, a szövegekről, az irodalomrendszer történetéről, akkor mégiscsak kijelölünk fontosabb és kevésbé fontos alkotókat vagy szövegeket. Akkor mégiscsak valamiféle minősítést végzünk, s ha nem is mondunk ki olyasmit, hogy valamely író *jobb* volna, mint a másik – azért jelentőségről, fontosságról, érdekességről szó kell hogy essék.

Lehetséges viszont, hogy bizonyos alkotók, egész életművek a rendszer egésze szempontjából meghatározó jelentőségűek lehetnek, de mai befogadásunk (vagy akár a kortársi befogadás) számára nem kínálnak elegendő izgalmat; ha nem is olvashatatlanok, nem tudjuk őket maradéktalanul élvezni. Egyszerűen szólva: nem elég jók (természetesen mindig úgy értve: számomra, a befogadó számára nem azok), bár fontosságuk, jelentőségük kétségbevonhatatlan. Valahogyan úgy, ahogyan Pusztaszabolcs, Sárbogárd (vagy egy másik vonalról: Rákosrendező) lehet a vasúti (teher-)közlekedés számára létfontosságú, de azért egyikünk sem menne ezekre a helyekre várost nézni, tőzsdézni vagy operába. Elképzelhető, hogy kevesen szeretik ma Kassák Lajost; akik szeretik, talán azok is elismerik, hogy mégsem akkora költő, mint mondjuk Ady vagy József Attila. Az viszont aligha lehet vitatott, hogy az irodalomtörténet folyamatában kulcsszerepet töltött be, hogy hatása nem volt ugyan látványos, de mégis erős volt, hogy nélküle aligha alakulhatott volna úgy a magyar költészet, ahogyan alakult.

Ha tehát egymásra vonatkoztatjuk a két rendszert, ha megpróbáljuk a jelentőséget és a kiválóságot, a fontosságot és az esztétikai élményt valahogyan megfeleltetni egymásnak, különös elmozdulásokat és hiányokat látunk. A fordítottja is könnyen elképzelhető: irodalomtörténeti értelemben jelentéktelennek tetsző alkotókat/szövegeket

rendkívül nagy élvezettel olvasunk, a nagy megújítók utánzóí olykor csodákra képesek. Per analogiam: nyilván gyönyörű kis falvak, műemlékekben gazdag, virágzó kistelepülések maradnak ki teljesen a vasúti hálózathoz, vagy épphogy csak keresztülrobbog rajtuk a vonat: azt a rendszert nem mindig érdeklik más (kulturális, gazdasági, pénzügyi) megfontolások.

Tovább bonyolódik a helyzet, ha a társadalmi forradalmak és a nagy irodalmi változások összefüggéseit vizsgáljuk (s itt fel kell hagynom a vonatkozlekedési metaforával, mert ebben már nemigen tudnám értelmezni a következőket). Egykoron szokás volt (s jobb híján ma is gyakran fordulnak ehhez az eljáráshoz), hogy az irodalmi korszakfordulókat egyszerűen azonosították a nagy társadalmi változásokkal; jeles dátumokhoz kötötték az irodalomtörténetnek (és más művészetek történetének) korszakváltásait, mintha például 1789, 1948, 1918–1919 vagy 1945 éppúgy valamiféle határvonalat jelentenének az irodalom (zene, képzőművészet stb.) történetében, mint ahogyan kétségkívül fordulópontot jelentettek az egyes nemzetek politika-, társadalom-, gazdaságtörténetében.

Kényelmes és olcsó megoldás, de kár volna túl gyorsan megszabadulni tőle. Nyilván praktikus megfontolások is szerepet játszanak az ilyen korszakolásban; könnyebb felidézni a dátumokat, nagy történelmi eseményekhez lehet kötni a kultúra történetének amúgy elfolyó, amorf, kétes körvonalú produktumait. De tudjuk, hogy az elgondolás az alapban-felépítményben való gondolkodást követi, amely meglehetősen erős és közvetlen kapcsolatot tételez fel a társadalmi-gazdasági-politikai változások és a szellemi élet szférája között. Mindenesetre két okból is érdemes újra meg újra felülvizsgálni az efféle elképzeléseket: az egyik az, hogy maguk a dátumok is változhatnak, s ez az „alap” történetének revízióiról tanúskodik, amelyhez azután igazítani kell a „felépítmény” történetéről szóló elképzelést, márpedig érdekes kérdés az, hogy mitől és hogyan következnek be ezek a korszakolás-változások. A másik ok pedig az, hogy így rájöhethünk, hol lóg ki egymás alól a két történet, a két rendszer, hol vannak egymást fedő vonalak vagy csomópontok, és hol nincs semmiféle kapcsolat.

Az irodalmi (poétikai) forradalmak márpedig nemigen szoktak egybeesni a társadalmi forradalmakkal. Ha valaha bizonyos nagy költőket a forradalmak viharadarainak volt szokás nevezni, akkor

ez azt is sejtette, hogy a társadalmi forradalom *előtt* jártak; s még ha minden forradalom megtalálta is a maga irodalmi előzményét, azok az írók/szövegek, amelyeket magából kitermelt, a felszínre dobott vagy favorizált, a hatástörténetből gyakran kikoptak, nem bizonyultak tartósnak, s mindenféle más, sajnálatos esemény történt velük. Az is elég banális tény, hogy bizonyos kiemelkedő alkotók (akik tehát akár az irodalomtörténet rendszere szempontjából kiemelkedőek, vagy akár a mai befogadás szemszögéből számítanak különösen értékesnek) gyakran egyáltalán nem hozhatók összefüggésbe semmiféle társadalmi mozgalommal vagy forradalommal. Balassit, aki nem akármit tett a magyar költészet megújításáért (már ha egyáltalán beszélhetünk Balassi előtti magyar költészetről), aligha lehet felforgató társadalmi *mozgásokhoz* kötni; ha lehettek is Csokonainak kapcsolatai a magyar jakobinusokkal, forradalmár nem volt; Kafka meg, vagy Joyce... ugyan már.

Bourdieu szerint a művészet területén zajló forradalom: az anómia intézményesítése. Az, aki forradalmat hajt végre az irodalomban (vagy a zenében vagy a képzőművészetben), az a mező szerkezetének átalakítására tör, a mező *nomos*át akarja megváltoztatni. Eközben természetesen függvénye éppen annak a mezőnek, amelyen ő is tevékenykedik, s annál nagyobb az esélye a sikerre, a mezőnek minél több elemével képes szembenézni és számolni. Az olyan (irodalmi) forradalmárok, mint Flaubert, nagyon pontosan tudták, hogy mi folyik körülöttük; érzékenyen reagáltak mindarra, ami az irodalom mezején történt; ismerték a terepet, hogy leszámolhassanak vele. A forradalom éppen ezért gyakran a fennálló paródiája, elmozdítása, kifordítása, meghazudtolása s egyben összefoglalása is.

Egyáltalán nem kell dogmatikus marxistaként hinnünk az „alap-fel-építmény”-konceptióban ahhoz, hogy belássuk: a társadalmi változások hatással kell hogy legyenek például az irodalmi életre is. Hogy ezúttal S. J. Schmidt nézeteire hivatkozzam, az irodalomrendszer bizony kapcsolatban áll a társadalomrendszerrel, s egyes elemei az átfogóbb rendszer változásait követik. Ha a cenzúra intézménye megszűnik, akkor annak nem akármilyen befolyása lehet az irodalom folyamataira. Ha az állam tartja kézben a könyvpiacot, vagy ha az irodalomhoz kapcsolódó ismeretek oktatása kizárólag egyházi kézben van, az meghatározza az ilyen keretek között folyó irodalmi életet is.

Ezért mindezen feltételek módosulása így vagy úgy, előbb vagy utóbb az irodalomrendszerre, s aztán az irodalomrendszer termékére, az irodalmi szövegre is hatással lesz.

Ha pedig most – itt az ideje – feltesszük azt az egyszerű kérdést, hogy vajon az 1988–1989-es nagy magyarországi változások miféle irodalmi-művészeti forradalommal jártak együtt, akkor a válasz előszörre mindenképpen a vállvonogatástól a határozott tagadásig terjed majd. Valóban, nem tapasztalhattuk, hogy – a bourdieu-i értelemben – forradalmi változások történtek volna a magyar irodalomban. Nincs sehol az a nagy mű, az az áttekintő-rendszerező-felforgató alkotó, amely vagy aki szembenézett volna mindazzal, ami előtte történt s ami körötte történik. Ennek a (talán nem is így tudatosított) igénynek adnak mindennapi kifejezést az irodalomkritika azon panaszai, amelyek a korszak nagy regényét várják; mintha éppen és kizárólag a regény volna képes arra, hogy ezt az átrendező felülvizsgálatot elvégezze.

Tehát rögtön két kérdés tehető fel ezekkel a várakozásokkal kapcsolatban. Egyrészt, hogy van-e tényleg valami műfajilag inherens excellenciája a regénynek; másrészt hogy vajon tényleg éppen most kellett-e eljönni annak az időnek, amely az eddigi poétikai rend alapos és végleges felforgatását hozza magával. A válasz természetesen mindkét kérdésre negatív; kissé tétova, de elég határozott nem. A regény előtérbe állítása nyilván azzal függ össze, hogy az elbeszélő művek gyakran olvashatók úgy, mint amelyek valahogyan közvetlenül referálnak a „körülöttünk lévő”, „adott” „világra”, s ekként az olvasói várakozások között fontos szerephez jut a társadalom, a valóság *megismerése* – sokkal fontosabbhoz, mint esetleg a líra esetében. Ha nagy társadalmi-politikai kataklizmán esünk túl, azt reméljük, hogy ezt valahogyan (tárgyában, közvetlen utalások alakjában, esetleg még durvább formában is) *tükrözni* fogja az elbeszélő mű. Hogy az a műfaj, amely tipikusan *történetet* beszél el, majd elmondja a mi történetünket, pontosabban: új történetet mond majd el, az eddigiekhez képest egészen más szereplőkkel, fordulatokkal és értékrendekkel. Holott az irodalom forradalma – ha szabad ezt a patetikus és távolról sem pontos kategóriát használni – egyáltalán nem ebből áll. Esetleg éppen abból, hogy eddig háttérbe szorult műfajok bukkannak fel újra (ezt az orosz formalisták, elsősorban Tinyanov írták le érzék-

tesen), és azok, amelyekről oly sokat vártunk volna, a háttérbe vagy a margóra szorulnak. A történet másféleségének pedig nem az az egyetlen megvalósulási lehetősége, hogy tárgya (szereplői, fordulatjai, értékrendje) más, hanem az is (vagy sokkal inkább az), hogy másként mondódik el.

Ami a forradalom idejét illeti, az, mint utaltam rá, korántsem szükségszerűen esik egybe a társadalmi-politikai forradalmakkal. Sőt, legtöbbször megelőzi őket (bár ennek ellenére nem kell hinnünk felszabadító, mozgósító, forradalmasító hatásában; ez olykor igaz lehet, máskor nem). A mi esetünkre alkalmazva mindezt: vajon nem képzelhető-e el, hogy a magyar irodalom nagy fordulata korábban megtörtént, mikor senki még csak nem is álmodott a társadalmi fordulatról? Vajon nem úgy áll-e a helyzet, hogy az anómia intézményesítése nem éppen 1988–1989-ben, hanem valamikor az előtt történt meg?

Bizonyos politikai változások persze gyökeres fordulatot hoztak az irodalomrendszerben, s ennek idejét nemigen lehet jóval a fordulat előtt kijelölni. A cenzúra megszűnt, a könyvkiadás felszabadult, új lapok sokasága alakult, ugyanakkor a terjesztés gyengélkedni kezdett; az oktatás sokszínűbb lett, magán-, alapítványi és egyházi iskolák kezdték meg működésüket. Mindez bizonyára módosított a késztetéseket, a produktumok jellegén is (ha minőségén nem is feltétlenül). Azok a bizonyos, asztalfiókban aszalódó művek, amelyekről később kiderült, hogy nem sokan vannak és jelentőségük nem sorsdöntő, előkerülhettek, nyilvánosságot kaphattak; a „termelő” (az író) a piacot befolyásoló tényezők közül másra kezdett tekintettel lenni, mint a cenzúrára; a „fogyasztó” (az olvasó) ugyancsak szabad piacon találta magát, annak minden kaotikusságával együtt, de így szabadabban hozzáférhetett bármihez, ezért olvasási szokásai, sőt olvasási konvenciói is megváltozhattak.

Mindez közhely, újságírói kultúrnyavalygások és -lelkendezések tárgya. Itt mindössze annyi érdekes belőle, hogy szemmel látható: az irodalomrendszert környező és részint meghatározó társadalmi-politikai rendszer gyökeres változásai nem hoztak lényeges fordulatot magának az irodalmi műnek a szerkezetében. Ahogyan 1848 vagy 1945 után sem kezdtek hirtelen egészen másként írni vagy olvasni, ahogyan Kassák és Ady költői forradalma megelőzött minden töb-

bé-kevésbé átmenetinek bizonyuló fordulatot, feltételezhető, hogy az 1988–1989-es változásoknak egy korábbi poétikai átalakulás felletethető meg. S hogy végre valami állítást is megkockáztassak, úgy hiszem, hogy ez a változás az 1970-es években következett be; a költészetben Tandori és Petri, a prózában Esterházy és Nádas (esetleg kisebb részben Konrád) fellépésével.

Amikor ezt kimondom, nem az említett szerzők politikai vagy ideológiai olvasatát tartom szem előtt, jóllehet ezek valószínűleg kikerülhetetlenek, kiirthatatlanul benne vannak az ő (s bárki más) befogadásukban. Sokkal inkább arra gondolok, hogy már a hetvenes évektől (főleg a lírában) s a nyolcvanas évek elején-közepén (a prózában) megtörtént „a mező pozícióinak” felülvizsgálata, a leszámolás az addigi és éppen fennálló konvenciókkal, az író és az irodalmi mű számára kijelölt hely elmozdítása. Mindezt akkoriban úgy lehetett érzékelni mint merészséget, a határok áthágását, politikailag gyanús üzelmekbe keveredést, formabontást, szabadosságot; ráadásul a szövegek, amelyekről szó van, valamennyien az adottal szemben, annak természetét alaposan kiismerve léptek fel úgy, hogy annak érvényességét, örökérvényűségét, *nomos*át tették kérdésessé.

Mindezen írók/szövegek talán múltó epizódnak bizonyultak volna, ha felbukkanásuk nem igazolódik a hatástörténetben. Esterházy vagy Tandori írásmódja felszabadító erejűnek (és jó darabig meghaladhatatlannak, legfeljebb imitálhatónak) bizonyult. Az újabb próza (és talán kevésbé a líra) már ezeket az írásmódokat tekinti adottnak, fennállónak, s ezekkel szemben kénytelen pozicionálni önmagát, ezzel erősítve meg saját helyét is és az erős, nagy változásokat hozó szövegek helyét is az irodalom rendszerében.

Külön kérdés, hogy azoknak az alkotóknak a pályája, akiket az irodalomban végbement fordulat képviselőinek tartok, hogyan alakult akkor, amikor politikai fordulat következett be. Egyrészt látható, hogy bár respektusuk többé-kevésbé töretlen maradt, nem váltak (visszamenőleg) viharadarakká, azaz alkalmatlannak bizonyultak arra, hogy a politikai-társadalmi változások valamiféle megtestesítőjeként, jósaiként vagy legadekvátabb kifejezőiként kanonizálódjanak. (Kanonizálásuk megtörtént ugyan, de nem efféle olvasat alapján.) Másrészt jellegzetesnek látom Esterházy fordulatát a publicisztika felé; mintha mindazon túl lenne már, amit a prózában meg lehetett tenni,

s ezért egy amúgy is erősen emelkedőben levő műfaj újjáélesztésének egyik fő alakja lesz; vagy mintha szorosabban akarná írásmódját (az írás forradalmát) az éppen zajló változásokhoz kötni, s ez éppen az aktualitásokra gyorsan reagáló, referenciális természetű műfajban valósulhatna meg.

Az irodalom magyarországi fordulata tehát nem esik egybe a társadalmi változások időpontjával. Nagy kérdés, hogy a fordulat legfontosabb alakjainak az irodalom történetében elfoglalt fontos helye meg fog-e felelni (és mikor, kinek a számára) az esztétikailag jelentős szövegek pozíciójának. Hogy mikor, melyikük lesz fontos újtó, de kétséges érték; csomópont, de nem olyan nagyon érdekes; Pusztaszabolcs.

Az irodalomtörténet mellékszereplőiről¹

Általánosan elismert igazság, hogy a történetek, köztük az irodalomtörténetek is, olyan elbeszélések, amelyek a szokványos történetmondás mintáját követik. Az elmúlt évszázadban, legalább Collingwood óta (de talán már régebben) egészen máig, Hayden White-ig,² uralkodóvá vált az a rendkívül hatásos és megvilágító erejű – jóllehet mára már talán túlságosan is megszokott és kézenfekvőnek tetsző – belátás, hogy amikor csak történetet mond valaki bármiről, ami megesett, akkor igazodik a történetmondás azon alapvető szabályaihoz, amelyeket Labov a „természetes elbeszélés” (*natural narrative*)³ szabályainak nevezett, s hogy minden történetmondás akként elemezhető, mintha történetek átírata vagy újraírása volna.

Csakhogy az a naiv és magyarázatlanul hagyott elgondolás, amire akkor hagyatkozunk, amikor általában történetekről beszélünk, korántsem ártatlan tényező ebben az érvezetésben. Általában úgy gondoljuk, hogy a történetek eseményekből állnak, azaz hősök és intrikusok cselekedeteiből, továbbá az elbeszélő hangjából, idő- és

¹ A szöveg angol változata az AILC 2003. május 9-én, Budapesten tartott (*Re*)Writing Literary History című konferenciáján hangzott el.

² Lásd Robin G. COLLINGWOOD, *The Idea of History*, Oxford, Oxford University Press, 1946, különösen V. rész (magyarul: *A történelem eszméje*, ford. ORTHMAYR Imre, Budapest, Gondolat, 1987); Hayden WHITE, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1973; Hayden WHITE, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1978.

³ Lásd William LABOV, *Language in the Inner City*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1972.

térszerkezetből, és így tovább. Vannak kötelező és vannak választható elemek, és vannak olyanok, amelyeket bizonyos műfajok egyenesen megtiltanak. Az epizód, amely legalább egy cselekedetet tartalmaz, szükségszerű része a történetnek – legalább egy epizódnak lennie kell, ami maga a főtörténet. Hasonlóképpen szükségszerűen lennie kell legalább egy szereplőnek (még ha ez nem is személy, hanem mondjuk tárgy), amely cselekszik (vagy amellyel valami megesik); s minthogy mindenképpen kell lennie valamiféle változásnak is (általában a cselekedet alakjában, amely előidézi a változást), kell lennie valamiféle időnek is. Ezek az elemek – és talán más, de igen korlátozott számú elem – alkotják a történet kötelező repertoárját.

Nos, úgy tűnik, hogy ezek az elbeszélő szöveggel kapcsolatos megfontolások azok, amelyek a szemünk előtt szoktak lebegni, s amelyek segítenek bennünket abban, hogy bármiféle történetírás (vagy történetmondás) alapvető szerkezetét megvilágítsuk – azaz éppen ezek miatt a megfontolások miatt látjuk úgy, hogy mindegyik és bármelyik történet jól ismert, bevett minta szerint épül föl. Ezek az elvek annyira kézenfekvőek, hogy a narratológiai iskolák ezeken nem is igen vitáznak. Úgy tűnik továbbá, hogy nem pusztán metaforáról vagy hasonlatról van szó („A történetírás [olyan, mint a] történet”, vagy: „A történelem [olyan, mint a] történetmondás”), hanem vérbeli, igazi magyarázó eszközről. A következőkben azzal foglalkozom, hogy milyen következményei vannak annak, ha ekként látjuk a történetírást, majd megpróbálom kifordítani-megfordítani a metaforát vagy magyarázatot, ismét visszafordítom, s megnézem, hogyan működik valójában, már ha működik egyáltalán.

*

Először is megérdemel néhány szót az, hogy vajon a történelem/történet (történetírás/elbeszélés) azonosítás metafora-e, vagy esetleg valami más. Ha metafora, akkor nem túl sokat kezdhetünk vele; jóllehet, van némi részleges átfedés (amennyiben például mind a történelemben, mind a történetben vannak szereplők, vannak események, van tér- és időszerkezet, és így tovább), a hasonlóságot nem szabadna túlságosan messzire vinni. Metaforaként segítségünkre van valaminek a megértésében, a részleges és talán csak illuzórikus hasonlóság vagy azonosság révén, ámde arra semmi nem jogosít föl, hogy részletekbe

menjünk. A „Mari egy tigris” mondat segítségünkre lehet abban, hogy megértsük Mari kedélyállapotát, de nem volna túlságosan hasznos Mari és a tigris fogazatát összevetni, a farkukról nem is szólva.

Csakhogy jó okunk van azt hinni, hogy amikor az irodalomtörténeteket vagy más történeteket történeteknek tekintjük, akkor ez jóval több (vagy más), mint metafora, s hogy a történetek valóban elemezhetők elbeszélésekként, és pedig meglehetősen váratlan és érdekes módokon. Mint ismeretes, a metaforák vagy értékrendszerek, amelyek mind a történeteket (a történetírást, irodalomtörténetet, stb.), mind pedig az elbeszéléseket (történetmondást, sztorikat) szervezik, kimutathatók olyan nagyon különböző szinteken, mint az elbeszélői szólam, az anakrónia, az ideológia, vagy a befejezés konvenciói – mindezek tehát mind a történetírásban, mind pedig a történetmondásban kimutathatók, tetten érhetőek.

Következésképpen kérdés lehet az, hogy milyen messze mehetünk el ebben az azonosításban. Annyi bizonyos, hogy vannak epizódok, szereplők, idő és tér. De mi van még? És mi *lehet* még? És számíthatunk-e arra, hogy valamiféle mélyebb tudás birtokába jutunk, ha számításba vesszünk olyan jellegzetességeket, amelyek nyilvánvalóan jelen vannak az irodalmi elbeszélésekben, ám nem olyan nyilvánvalóan a történetírásban?

Az élet utánoszhatja az irodalmat: számos példája van annak, hogy az irodalomtörténet-írás az (irodalmi) történetmondás útjait járja. Az irodalom története elmesélésének legerőteljesebb módjai éppen azok, amelyek a történetmondás meglehetősen konvencionális eszközeit használják föl. Csakhogy a hősoket felvonultató, világos kezdettel, középpel és véggel rendelkező történeteknek – éppen azoknak tehát, amelyeket „jelöletlen” alapeseteknek, nagyon is kézenfekvőnek és problémátlannak tekintünk – súlyos implikációik vannak, még azt is mondhatnánk, ideológiai implikációik. Az ilyenfajta történetek azok, amelyeket Nietzsche „monumentális” történetírásnak nevez, nagy emberek nagy tetteiről.⁴ Ez a fajta történetírás célulvű, és az ellenőrizhető, uralható világ illúzióját dédelgeti, ahol az olyan transz-

⁴ Vö. Friedrich NIETZSCHE, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1873/1874), (Friedrich Nietzsche Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe, Bd. 1.), Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1980. Magyarul:

cendentális hatalmak, mint az igazság vagy a szellem folyamatosan előrehaladnak, vagy éppen állandóan lehanyatlóban vannak. Mi több, ebben a világban a cselevő, aktív személyek száma igencsak korlátozott, és nincs hely az esetleges vagy a marginális számára. A heterodiegetikus (más történetű) vagy homodiegetikus (azontörténetű vagy azonos történetű) kitérők,⁵ a hang váltásai, az anakroniák, a nem konvencionális térszerkezetek, a gyakorítások, s egyáltalán: ennek a szerkezetnek bármiféle felforgatása – ezen szilárd és totalizáló elbeszélés aláaknázásának fog számítani. De persze a lehetséges módosulások némelyike biztonságosan és kényelmesen beilleszkedik a konvencionális történetbe: ami például az időszerkezetet illeti, vannak szünetek, a genette-i értelemben, amikor tehát az elbeszélte történet nem mozdul előre, mintegy kimerevedik, viszont az elbeszélés maga (a körülményekről, a tájról stb.) tovább folyik. Természetesen vannak összefoglalók, amikor is az elbeszélte történet gyorsan halad előre, de az elbeszélés elhallgat. Lehetnek metalepszisek, szintváltások, ahol is az elbeszélői hang a saját, az elbeszélés aktusát környező világra utal; és lehetnek kisebb jelentőségű kitérők is, amelyeket az összevetés vagy az időbeli egybeesés igazolhat. De a totalizáló (irodalom)történeti elbeszélésnek meg kell őriznie világos és nyilvánvaló narratív szerkezetét, linearitását, azt az ambícióját, hogy oksági és időbeli konstrukciók révén magyarázza meg az (irodalom)történeti eseményeket.

Ennek a történetmondásnak – hiszen annyira *természetesnek* látszik – példátlan hatalma van: magától értetődővé teszi mindazt, amiről beszél, előre értelmezi helyettünk a történeteket, elhelyezi a hőöket és ármánykodókat, kiemeli és részletezi az idő bizonyos szakaszait, másokon átsiklik, és homályban hagyja őket. Kettős értelemben is kanonikus: kanonikus azért, mert minden „mértékadó”, „elfogadott” (irodalom)történetírás ezt követi, erre a mintára épül; és kanonikus azért, mert egyfajta kánont teremt – olyan kánont, ahol nem (vagy nem pusztán) bizonyos szövegek (események) válnak rögzítetté, szentté, becsülendővé, figyelemre méltóvá, hanem sokkal inkább értelmezé-

A történelem hasznáról és káráról, ford. TATÁR György, Budapest, Akadémiai, 1989.

⁵ Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

sük: helyük a történetben.⁶ Azonnal beazonosíthatóvá teszi a főhóst és a főgonoszt, a központi konfliktust és az epizodikus csetepatékat, a segítő és a gátló mellékszereplőket. Az értelmezés munkájának fontos részét végzi el (helyettünk, előttünk).

Így azután amikor arra volna szükség (külön kérdés persze, hogy mi ez a „szükség”, miből fakad, kinek a számára, mikor, s miként nyilvánul meg), hogy ezt az illuzórikus világrendet valahogyan felforgassuk, megmutassuk a váratlan, az esetleges, a marginális jelenlétét az irodalom történetében, vagy hogy reflektáljunk magának az elbeszélőnek a hangjára – akkor a történetmondás szerkezetének meg kell változnia. Megpróbálhatjuk például feladni, de legalábbis csökkenteni a hősök fontosságát a történeten belül, s helyettük inkább híres vagy hírhedt tetteikre összpontosítanánk. Nem a szereplőket elemezzük tehát, ők csak mintegy nevekként szolgálnak, s alárendeltként kapcsolódnak ahhoz, ami náluk sokkalta fontosabb – a fókuszba helyezett műhöz. Ami az *eseményeket* illeti, kiküszöbölésük helyett dönthetünk éppen megsokszorozásuk mellett, az események dzsungelének, rizomatikus komplex szerkezetüknek létrehozása mellett. S ezzel ismét az esetlegesnek, a kisebbnek, a váratlannak nyithatunk teret. Ez az új historizmus egyik stratégiája. Vagy emlékezzünk Foucault *A szavak és a dolgok* című művére.⁷ Minden egyes részre az jellemző, hogy nincs kezdet és nincs vég: nem úgy strukturálódnak a részek, hogy elejük, közepük, befejezésük volna. Foucault megpróbálja eltüntetni az egyik episztémától a másikhoz vezető oksági jellegű lépéseket; ezek helyett inkább szakadásokat vonultat föl, s a szerkezet elemei – akár eseményeknek, akár szereplőknek tekintjük ezeket – mintha valamennyien ugyanazon a szinten volnának, s nem pedig alá- vagy fölérendelődnek egymásnak. Foucault leírása sokkalta inkább szerkezeti, mint amennyire történeti; de megpróbálja elkerülni az okszerűséget csakúgy, mint a *lényegi* (*esszenciális*) eseményeket és alakokat – az alapkonfliktust és a főszereplőket. Hagy tehát némi helyet az esetlegesnek. Sade például

⁶ Vö. György KÁLMÁN C., *Canonised Interpretations*, in Mihály SZEGEDY-MASZÁK (ed.), *National Heritage – National Canon* (Collegium Budapest Workshop Series, No. 11), Budapest, Collegium Budapest, 95–106.

⁷ Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok*, ford. ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor, Budapest, Osiris, 2000. (Eredeti: *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.)

számos alkalommal megjelenik (paradox módon már-már főhősként), általában a fejezetek legvégén, mint a váratlan, a nem tipikus szereplő, aki keresztülvág az episztémén.

Természetesen Foucault nem adta fel a kronologikus rendet (habár az episztémén *belül* ez nem számít túlságosan sokat – és érdemes figyelni arra is, hogy az, ahogyan az adatokat [az évszámokat] használja, az csaknem parodisztikus: például más elbeszélések szerint jelentéktelennek számító események évszámait emeli ki). Elutasítja azt, hogy rögzítse az episztémé küszöbét, gyakran azonban, teljesen váratlanul, bizonyos könyvek közzétételének dátumához ragaszkodik, vagy valamely felfedezéséhez. Akárhogyan is: az anakroniára talán éppen Foucault marad a legjobb példa.

A linearitás feladása meglehetősen nehéz ügy, de a hipertext-formák igencsak ígéretes megoldással kecsegtetnek.⁸ A hipertext-történetben vagy -történetírásban az olvasónak megvan az a lehetősége – de legalábbis az az illúziója –, hogy szabadon bókálásson térben és időben, annak szükségessége nélkül, hogy oksági, időbeli vagy térbeli kapcsolatokat hozzon létre. A történetmondás hagyományos elbeszélői szerkezetének mindezen módosításai azt célozzák, hogy sikerüljön megszabadulni attól az ideológiai tehertételtől, amit e struktúra hagyományosan hordoz. Ezekhez a törekvésekhez maga az irodalom ihlető erőül szolgálhat.

Az elbeszélés ideologikus mivoltának kérdéséhez tartozik az is, hogy az elbeszélésnek van érték(sor)rendje, előrehaladása és csúcspontja, és hősöket ábrázol (egyébként inkább hősöket, mint hősnőket), akik elérik céljukat, vagy kudarcot vallanak. Az irodalomtörténetek pedig különösképpen akként alakulnak, hogy a kánon (és az egész irodalomrendszer) fenntartóinak bizonyos ideológiai szükségleteit kielégítsék: annak a történetét nyújtják, hogy honnan jöttünk, hová megyünk, kik vagyunk (vagyis például a nemzeti önazonosságát); vagy példaképeket állítanak elénk, és így tovább. A legtöbb esetben az is világos, hogy ezek mögött a történetek mögött az európai férfi áll, akinek világos nemzeti azonossága van. Ez nemcsak a szövegek

⁸ Lásd KAPPANYOS András, Irodalom a digitális közegben, *Literatura*, 2003/1, 59–79; MÜLLNER András, A hipertextuális közlés anomáliái és a *Megbocsátás* hipertextualizálásának kérdése, *Literatura*, 2003/1, 80–97.

és a szereplők tematikus jellegéből tűnik ki (vagyis hogy az ábrázolt szereplők túlnyomó többsége európai férfi), hanem az értékszerkezetből is: az a küzdő, harcoló hős jelenik meg a színen, aki kivonul a veszedelmes nagyvilágba, maga mögött hagyva szeretett családját, és minden lehető férfias erényről tanúbizonyságot tesz. Ez még akkor is gyakran így van, ha a főszereplő történetesen nő. Mint mondtam, a hagyományos irodalomtörténet-írás, ahogyan azt az elmúlt nagyjából két évszázadban úzték, a világos időszerkezettel, a kezdet, a közép és a vég jól megkülönböztethető rendjével bíró történeteket pártfogolta. Az epizódok száma meglehetősen korlátozott, és egészében véve az irodalomtörténetnek a jól formált hagyományos történethez kell hasonlítania – sokkal inkább a Propp által elemzett varázsmesék⁹ típusához, ahol a más cselekményű (heterodiegetikus) kitérők ki vannak zárva, és ahol minden egyes epizódnak meg kell hogy legyen a maga funkciója, mintsem a Kermode által elemzett evangéliumi részlethez,¹⁰ ahol komoly értelmezői munkát kell befektetni a különös és látszólag érdektelen mellékcselekmények és mellékszereplők elemzésébe. A hagyományos irodalomtörténet-írásnak ez a törekvése még olyan esetekben is igaz lehet, ahol a cégér az irodalomtörténet-írás radikálisan új típusát hirdeti.

Hans-Robert Jauss a hetvenes évek elején méltán híres tanulmányának, *Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*¹¹ címűnek első lapjain két érdekes megjegyzést tesz. Az első hivatkozás Wellek és Warren könyvére, *Az irodalom elméletére*, éspedig arra a bekezdésre, ahol a szerzők elítélően szólnak a művelődéstörténetről vagy az eszmetörténetről csakúgy, mint a kritikai tanulmánygyűjteményekről, mondván, hogy az előbbiek nem a *művészet* történetei, míg az utóbbiak

⁹ Vlagyimir PROPP, *A mese morfológiája*, Budapest, Osiris, 1995.

¹⁰ Frank KERMODE, *The Genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative*, London-Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1978.

¹¹ Hans-Robert JAUSS, „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft”, in H. R. JAUSS, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1970, 145–206. Magyarul: Hans-Robert JAUSS, *Irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja*, ford. BERNÁTH Csilla, in Hans-Robert JAUSS, *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Budapest, Osiris, 1997, 36–84.

nem *történetei* a művészetnek.¹² A másik megjegyzés a régi, hagyományos kronológia értékelése, ahol is Jauss nagy egyetértéssel idézi Georg Gottfried Gervinust, aki már az 1830-as években megmondta, hogy az irodalomtörténet ilyesfajta taglalásai nem tekinthetők történetnek, még történetvázlatoknak is alig.¹³

Jauss álláspontja világos: bármennyire bírálja is és bármennyire radikálisan vizsgálja is fölül az irodalomtörténet-írást, ő az irodalomtörténet *mellett* van. Szerinte az irodalomtörténet egyik nagy problémája, hogy – a legkülönbözőbb iskolákban, irányzatokban és irodalomtörténészeknél – ez *nem eléggé* történet: azaz Jauss – Gervinus nyomán – az igazi történetet keresi, s nem csak történetvázlatokat. Másfelől pedig amikor egyetért Wellek és Warren könyvének hivatkozott részletével, akkor mind az irodalomnak (vagy művészetnek), mind pedig az irodalom- (vagy művészet-)történetnek világos és igencsak tartós (ha épp nem egyenesen örök érvényű) fogalmát tételezi föl. Ez elég nyilvánvalóan ellentmond saját elképzelésének arról, hogy hogyan is kellene festenie az irodalomtudománynak. Más szóval: szilárd alappal fordul, azt idézi meg, az irodalom és a történet olyan rendíthetetlen eszméjét, amelyre az irodalomtörténet-írás bízvást támaszkodhat. Így azután ahelyett, hogy bírálat alá vonná az elbeszélést és azt az állítólagosan örök alappozítót, amelyre ez épül, a befogadáesztétika rendkívül nagy jelentőségű és hatású, módfelett gyümölcsöző elméletének keretein belül Jauss akaratlanul is megismétel bizonyos régi elképzeléseket. Arra következtethetünk tehát, hogy a hagyományos irodalomtörténet-írás egyáltalán nem záródik ki ebből a keretből; ez a keret mintha megengedné, sőt egyenesen bátorítaná azt, hogy kerek és „klasszikus” történetek íródjának arról, amiről *tudjuk*, hogy irodalom.

Még ennél is fontosabb mozzanat az, hogy Jauss a történetet vagy történelmet olyasvalaminek tekinti, mint ami belső jellegzetességeinél fogva az, ami. Vagyis mintha nem venne tudomást arról a tényről,

¹² René WELLEK–Austin WARREN, *The Theory of Literature*, (Ch. 19.) New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1947. Magyarul: *Az irodalom elmélete*, ford. SZILI József, Budapest, Osiris, 2002, 260.

¹³ JAUSS, *i. m.*, 148. Jauss itt Georg Gottfried Gervinus 1833-as recenziójára hivatkozik a legújabb irodalomtörténetekről.

hogy még ha bizonyos beszámolók mégoly kezdetlegesnek látszanak is, és ha nem érdemlik is ki a megtisztelő „történet” elnevezést (nem is szólva a még sokkal megtisztelőbb „történetmondás” vagy „történelemírás” szavakról) –, ezek bizony történetekként (történetmondásként, történelemírásként) *működnek*, ekként funkcionálnak, ekként használják őket, pozíciójuk a gyakorlatban (a *praxis* területén) a történeté. Nem lehet azt állítani a genealógiákról, hogy bármiféle cselekményük volna, hogy események volnának bennük, mégis a múltról szóló elbeszélés részeiül szolgálnak. Így tehát amit Gervinus és őt követve Jauss mond „a történetek vázlatairól”, nemigen számít, ha egyszer ezeknek a működéséről van szó.

A hagyományos (más aspektusból: ideologikus, megint másként: kanonikus, vagy másként: totalizáló) elbeszélés tehát megőrződhet, fenntartódhat olyan koncepción belül is, amely ennek a történetmondásnak ellen akarna szegülni. Vannak, akik szerint viszont nem is lehet ez másként. Az irodalomtörténet-írásnak egyszerre elengedhetetlen és hasznos része az, hogy a történetmondásnak tudatosan és ellenőrzött módon átadjuk magunkat. David Carr¹⁴ úgy érvel, hogy az elbeszélés mindig is már ott van akkor, amikor a körülöttünk lévő világot érzékeljük; az oksági szerkezetek, a kronológia, a szereplők rendje előre megformálják (preformálják) érzékelésünket. Még ha ez nem tekinthető is antropológiai adottságnak, elkerülhetetlenül belénk van növe, belénk van drótozva szocializációnk igen korai szakaszától fogva. Történet/történelem nélkül márpedig nem megy – mondja Carr.

Kérdés tehát, újra és újra, hogy meg lehet-e szabadulni ettől az elbeszéléstől. Az ellen-elbeszélések esetleg eleget tehetnek a társadalom igényeinek, a nem-elbeszélések bizonyosan nem. Az elbeszélés ideológiája révén lehetővé válik a másikkal való azonosulás: a másik immár nemcsak a miénk, de bizonyos értelemben mi magunk vagyunk az: meg lehet az az illúziónk, hogy áthidaljuk a különbséget.

¹⁴ David CARR, „Die Realität der Geschichte”, in Klaus E. MÜLLER-Jörn RÜSEN (Hrsg.), *Historische Sinnbildung. Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien*, Reinbek bei Hamburg, Rowolt, 1997, 309–328. Magyarul: A történelem realitása, ford. V. HORVÁTH Károly, in THOMKA Beáta (szerk.), *Narratívák 3. A kultúra narratívái*, Budapest, Kijárat, 1999, 69–84.

A harmadik kérdés az irodalomtörténet(írás) mellékszereplőit érinti – azt, ami írásom címében szerepel (emlékeztetőül: az első a történet/történelem viszony metaforikus jellegére, a második az irodalmi történet bizonyos vonásainak az irodalomtörténetre történő átvitelére vonatkozott). Vannak-e valamilyen közismert szerepsémák az irodalomtörténet-írásban? Mi van a hősökkel? Vajon mindig hősiesek? És fellehetők-e, azonosíthatók-e vajon az irodalomtörténetekben az olyan hagyományos (vagy egyenesen archetipikus) szereplők, mint a gonosz vagy az intrikus, a segítő és gátló mellékszereplők, akik együtt érzőek vagy ellenségesek a főhősökkel? Megvan-e a maguk helye ebben a történetben? Mi a helyzet a népszerűvel, az alacsonyrendűvel, a szubkulturálissal, az avantgárd dal az irodalomtörténeti elbeszélésben?

A rossz ember, a gonosz, az intrikus általában hiányzik az irodalom történeteiből. Bizonyos esetekben azonban mégiscsak rá tudunk mutatni a sötét erők működésére; a legtöbb esetben az irodalom voltaképpen területén kívül bukkannak föl. Ezek a negatív szereplők az elnyomás, a cenzúra, a gazdasági körülmények, az egészségügyi közállapotok, a politika, a vallás vagy a jog szférái lehetnek; borzalmak dolgokat vihetnek végbe hőseinkkel, nagyban befolyásolják a cselekmény kibontakozását, és olykor diadalmaskodnak is (de alul is maradhatnak – hosszú távon bizonyosan). Másfelől azért előfordulnak ellenséges erők magának az irodalomnak a területén belül is. Ott van például a betolakodó alakja (a nacionalista, de akár a nemzeti irodalomtörténet-írásban is), azé, aki új és zavaros eszméket és formákat hoz magával valahonnét kívülről; törést idéz elő a hagyomány biztonságos és olajozott működésében, és elnyomja a nemzeti géniusz eredetiségét és tösgyökerességét. Viszont a túlságosan erős hagyományok, ezek gyengeségei és sajátosságai, torzultságai vagy csökevényes volta ugyancsak eljátszhatják a Sötét Erők szerepét. A hős ahelyett, hogy az idők szavának hívását követné, az erős konvenciók foglya marad, vagy visszafogják a hagyomány erői, és a változásért folytatott elkeseredett harc köti le minden energiáját. Bizonyos esetekben azonban az újítás (nem szükségképpen a kívülről betolakodó idegen, hanem a dekadencia vagy az elkorcsosulás gyanús gyümölcse) lehet hősünk szívós ellenfele. Egy korszakot gyakran az azt megelőzőhöz képest azért tekintenek alacsonyabb rendűnek, mert valamilyen el-

lenséges erő kontrázza meg benne a cselekmény amúgy üdvös kibontakozását. Az effajta történetekben a rossz hatalmai olykor a generációk történetének szereplői: ahogyan a *Buddenbrook házban* vagy *A Forsyte Sagában*, a nemzedékek felemelkedésének és lesüllyedésének korszakait figyelhetjük meg.

A különös vagy felforgató szereplők ily módon marginálisnak látszanak a főhős pozitív alakjához képest. A konzervatív-nacionalista irodalomtörténet-írásban ez szokott az avantgárd sorsa lenni: olykor nagyon különleges, vagy akár egyenesen mulatságos figura, akit (amelyet) nem szabad túlságosan komolyan venni, vicces alak, csínytevő; máskor fenyegető rosszember, akinek bizonyos tekintetben nagyon is megvan a magához való esze – néhány ötlete még akár fel is használható –, ámde jobban járunk, ha valamely hűvös és sötét helyre rekesztjük. Másfelől az olyan szereplők, mint a szubkulturális vagy a populáris, olyanok, mint a klasszikus komédiák humoros inas vagy szolga szereplői: érdekesek, szellemesek, de nevetségesek és ostobácskák is, hiszen csak utánozzák a főszereplők szokásait és tetteit. A háttérben maradnak, a főszereplők árnyékában; és bár meglehet a maguk mellékeselekménye, ez soha nem kerül az előtérbe, soha nem válik belőle főcselekmény.

Mellékszereplőről nem lehet regényt írni – az a szereplő, akiről a történet szól, szükségképpen főhős lesz, és nem alárendelt alak. A szereplő éppen attól lesz mellékszereplő, hogy van egy vagy több olyan szereplője a történetnek, akik fontosabbak és általában aktívabbak, cselekvőbbek. Olykor az elbeszélés fókuszá áthelyeződik egy mellékszereplőbe, mint Thomas Mann *Doktor Faustus*ában; a főszereplő mégis megmarad főszereplőnek, a mellékszereplő mellékszereplőnek. A marginális szereplő csak akkor válhat egy történet valóságos hősvé, ha van egy hallgatólágalosan elfogadott főtörténet vagy gazdatörténet: Rosencrantz és Guildenstern csakis azért emelkedhetnek Stoppard drámájának főszereplőivé, mert ott van a *Hamlet*, amelyet a dráma nézői-olvasói feltehetően ismernek. Bulgakov *A Mester és Margaritája*-ban Pilátus csakis azért válhat fontos szereplővé, mert valamennyien ismerjük a Bibliát, ahol ő csak mellékfigura, bár persze rendkívül fontos szerepet játszik.

És még ha a narrativizálás nem is antropológiailag volna beleégetve emberi rendszerünkbe, mindenképpen hasznot húzhatunk belőle.

A „másságot” azáltal tudjuk feloldani, megoldani vagy elsimítani, ha narrativizáljuk; úgy tudjuk megérteni az irodalom „másságát” (és az irodalom történetének „másságát”), ha valamiféle elbeszélést koholunk köré, ha kiöltött elbeszélésbe foglaljuk. Az idegent, a furcsát úgy szelídítjük meg, háziasítjuk, értjük meg, hogy elmondunk róla egy történetet (elmondjuk a történetét). Az következik mindebből, hogy amikor a kisebb költőkről, a szubkulturális jelenségek alakulásáról vagy a népszerű (populáris) kultúráról akarunk elmondani egy történetet, akkor ez mindig előfeltételezi majd a nagy elbeszélést, azt a hivatalos vagy elfogadott történetet, amelynek főszereplője a magas, klasszikus, mainstream kultúra. A mellékszereplőről szóló történet szerkezete minden bizonnyal éppen olyan lesz, mint a főszereplő történeté: ez is hagyományos, kanonikus, ideologikus, totalizáló. Viszont a marginális története szükségképpen ellentörténet lesz, de legalábbis kiegészítő (szupplementáris), éppúgy, ahogyan a szubkulturális kánonok vagy azok a kánonok, amelyek alapvetően eltérnek a bevett, elfogadott kánontól, ellenkánonként vagy kiegészítő, marginális kánonként működnek. A népszerű kultúráról szóló történetek a késsen kapott, adotttnak vett nagy történet kiegészítői lesznek. Az ellenelbeszélések a nagy főelbeszélés meglétét előfeltételezik.

A helyzet az, hogy a jelek szerint nem lehetünk meg főelbeszélések, gazdaelbeszélések nélkül – és emlékezzünk itt újra Carr érvelésére az elbeszélés mellett. Sajnáljuk-e ezt, és tegyünk-e meg minden tőlünk telhetőt azért, hogy ezeket az elbeszéléseket másokká alakítsuk át vagy cseréljük le, olyanokká, mint amilyenek a marginálishoz, a szubkulturálishoz, a populárishoz illenek? Vagy elégedjünk meg a helyzettel, törődjünk bele, és tegyünk minden marginális holmit oda, ahová való, egy távoli sarokba? Bármit teszünk is, tudnunk kell, hogy minden tettünket sokféle közmegegyezés irányítja, beleértve az irodalmi műfajok konvencióit is.

Irodalomelmélet, értelmezés, irodalomtörténet-írás

Az irodalomértelmezés és az irodalomelmélet között számos érdekes kapcsolat van,¹ és a legtöbb elméletnek vannak implikációi az értelmezésre nézve, csakúgy, ahogyan a legtöbb irodalomértelmezés elemezhető vagy mérlegre tehető elméleti keretek között. Mégis kérdés, hogy szoros és közvetlen kapcsolatuk, avagy egymás alá rendelésük, mellérendelésük, együttállásuk vagy egymás mellett élésük tényleg minden kételyen felül áll-e. Az, amit irodalomelméleteknek hívunk, nagyon gyakran egyáltalán nem irodalomelméletek; státuszuk viszont mégiscsak különbözik az értelmezésektől, úgy, hogy különbség mégis mindig tétetik, bármilyen gyanús alapokon is. Az irodalomelmélet művelése igen fontos tevékenység, az elméletvezetés, elméletalkotás, elmélettel való foglalatoskodás jó szórakozás. Kétséges azonban, hogy az elméletnek mint központi és magyszerű dolognak, mint gyökérnek vagy eredetnek a felfogása megfelelő volna. Az „elmélet” és az „értelmezés” szavak jelentése egyáltalán nem kézenfekvő; s kérdéses lehet az az előföltevés is, hogy az elméletek így vagy úgy összekapcsolódnak az irodalomértelmezéssel, annak gyakorlatával, akár segítségére vannak, akár nem.

Először is néhány szót az értelmezés gyakorlatáról. Értelmezésnek szoktuk nevezni a szövegekről szóló szövegeket; ez meglehetősen homályos körülírás, s talán valamelyest pontosabbá volna tehető, ha a következő módon fogalmaznánk meg: egy szöveget akkor tekinthetünk egy másik szöveg értelmezésének, ha e szöveg értelmezhető úgy

¹ Ebben az írásban felhasználtam az 1998. július 3-án és 4-én a spanyolországi Santiago de Compostelában tartott AILC Irodalomelméleti Bizottság-konferencián tartott előadásomat.

(ajjaj!), hogy a másik szöveg értelmezésének számítson, és – közelebbről meghatározva – erre a szövegre utal (referál), értékeli azt, leírja, vagy rámutat bizonyos jelentésekre, amelyekről azt állítja, hogy annak a szövegnek a részei. Ez a meghatározás persze egyáltalán nem kielégítő, azonkívül csúnya és hosszú. (A körben forgónak tetsző érvelésen talán segít egy ilyen megfogalmazás: az értelmező szöveg *úgy működik, az a gyakorlati funkciója*, hogy a másik szöveg értelmezésének számítson.) A meghatározás funkciója e ponton mindössze annyi, hogy felhívja a figyelmet arra: komoly nehézségekbe ütközne, ha meghatározással kísérleteznénk, számtalan részlet várna további tisztázásra, s talán nem is jutnánk vele előre. S ami azt illeti, tulajdonképpen nincs is szükségünk meghatározásra. Általában ráismerünk az irodalom-értelmezésekre, ha szembetaláljuk velük magunkat.

Ez nem azt jelenti, hogy ne tudnánk körülírni az irodalomértelmezés konvencióinak egy némelyikét. Például azt mondhatjuk, hogy az értelmezésnek egy másik szövegről kell szólnia, vagyis hogy az értelmezés befogadójának/olvasójának tudnia kell a *referencia funkcióját* tulajdonítani a szövegnek. Vagy azt is lehet mondani, hogy a legtöbb értelmezésben benne van az értékelés mozzanata, a leírás mellett, vagyis az olvasó bizonyos kifejezéseket vagy szavakat vagy retorikai szerkezeteket úgy fog értelmezni, hogy azok az értékelés cselekedetét valósítják meg. Ezek a konvenciók általában valamely többé vagy kevésbé intézményesült kontextusban tűnnek elénk. Az újságban vagy a folyóiratban közölt kritika például az alcímben megjelölt irodalmi mű értelmezésének tekintődik, mivelhogy elsajátítottuk az irodalomkritika olvasásának konvencióit; viszont ugyancsak értelmezésnek fogjuk tekinteni a tudományos lapban közölt szaktudományos cikket is; de valahogyan idegenkednénk attól, hogy egy szöveg paródiáját vagy átiratát értelmezésnek tekintsük, talán főként azért, mert ezek nem illeszkednek az értelmezésként elfogadott szövegek műfajainak vagy alműfajainak rendjébe.

Ha egy még intézményesültebb kontextust tekintünk, értelmezésekkel az oktatásban is gyakran találkozunk – szóbeli és írásos formájukkal egyaránt. Ezek az értelmezések tekinthetők úgy, mint gyakorlatok vagy begyakorlások, ha úgy tetszik, a wittgensteini értelemben; elsősorban azért jönnek létre, hogy példájául vagy gyakorlásául szolgáljanak egy bizonyos nyelvjátéknak vagy szabályrendszernek, hogy megfeleljenek

az egyetemi vagy középiskolai követelményeknek, hogy bebizonyítsák vagy megmutassák a diák képességét arra, hogy értelmezést hozzon létre azon vezéregyenések segítségével, amelyeken az oktatás is alapul. Vagyis: az egyetemisták, de már a középiskolások is megtanulják azt, hogy úgy tegyék explicitté az irodalmi szöveg megértését, hogy az megfeleljen bizonyos konvencióknak. Sőt, még bizonyos elméleti megfontolások is szerepet játszanak az elsajátítás ezen folyamatában: a diákokat felszólítják arra, hogy ne kizárólag az életrajzi adatokra hagyatkozzanak, hogy érveljenek, s ne pusztán érzéseiket fejezzék ki, hogy vegyenek figyelembe bizonyos grammatikai, stilisztikai és retorikai jellegzetességeket is (mind az értelmezett szövegben, mind saját értelmezésük megformálásakor).

Így azután az értelmezésnek nevezett szövegek csoportja számos, egymástól – műfaját, szintjét, létrejöttét vagy befogadását támogató csoportját tekintve – lényegesen különböző szöveget tartalmaz. Amit kritikai gyakorlatnak nevezünk, még az is igencsak pluralisztikus természetű (van professzionális, laikus, oktatási szempontú, újságírói, alkalmi értelmezés vagy kritika, s ott a befogadás mint reflektálatlan, közvetítetlen interpretáció). S hozzá kell tennünk, hogy az értelmezés szót gyakorta használják honorifikáló értelemben, pozitív, elismerő mellékjelentéssel. Az iskolai dolgotat például, amelynek nincs is más törekvése, mint hogy megismétlje egy adott elbeszélés cselekményrétegét, megfosztjuk attól a dicsőségtől, hogy értelmezésnek nevezzük; amit mondjuk egy költemény leírásának vagy leíró elemzésének nevezzünk, azt gyakran állítjuk ellentétbe a vérbeli, eredeti, valóságos értelmezésekkel. Így tehát a szó szigorú értelmében vett értelmezés nem alkalmazható sem a hallgatónak (és némán megmaradó) megértésre, sem pedig olyan szövegekre, amelyek valamely diszkreditált konvenciókat tartanak szem előtt (mint amilyen a cselekmény újra-elmondása vagy a költemény metrumának leírása).

Nézzük másodszor az elmélet kifejezést. Ha ezt a terminust nagyon komolyan vesszük, akkor egyáltalán nem világos, hogy mit találunk az irodalomelmélet címkéje alatt, s találunk-e valamit egyáltalán. Lássuk csak, milyen jelöltekkel számolhatunk. Volt ugyebár pozitívizmus és szellemtörténet, formalizmus és strukturalizmus, dekonstrukció és új historizmus, posztkoloniális stúdiumok és feminista irodalomtudomány. Amikor csak a tudományfilozófusok vagy

tudományelméleti szakemberek az elméletekről szólnak, igen nehezen találunk valami kis zugot az irodalomelmélet számára, s általában a humán tudományok számára is. A logikai pozitivizmusban, amely komoly és rendszeres erőfeszítést tett arra, hogy megfogalmazza a tudományos kutatás szabályait és kritériumait, aligha van hely az irodalom vagy a művészetek bármiféle tanulmányozása számára. Ha az irodalomtudomány tudománynak tekintendő vagy annak tekinthető, vagy ha az a törekvése, hogy azzá váljon, akkor vagy elkerülhetetlen a kudarc, vagy pedig valamiféle sajátos szabályokat és terminusokat kell kialakítani, amelyek ennek a furcsa tudományos vállalkozásnak a különleges igényeit ki tudják elégíteni.

Mégis volt néhány olyan irodalomelmélet, amely elég közel tudott kerülni a tudományos elméletek eszméjéhez, vagy legalábbis – és így pontosabb – ezek sikeresen *imitálták*, utánozták a tudományos elmélet szerkezetét. Gondoljunk csak a pozitivizmusra vagy a strukturalizmusra. Noha számos tekintetben, legtöbb elvüket nézve ezek tökéletesen ellentmondanak egymásnak, mégis mindketten arra törekedtek, hogy elérjék a tudomány státuszát, mindketten nagyon világos és artikulált szabályokra vágytak, meg kívánták határozni bemenő és kimenő adataikat, s szerették volna, ha az adatok feldolgozásának logikája éppoly áttekinthető, átlátszó lett volna, mint a leírásokból az elméleti megállapításig vezető következtetések sorozata. Csakhogy tudjuk, hogy a pozitivizmus tele volt homályos pszichológiai spekulációkkal és a nemzetre, valamint a szellemre vonatkozó obskúrus elképzelésekkel; a strukturalizmus pedig, későbbi szakaszában, saját maga elméleti alapzatait kezdte ki. Az utóbbi évtizedekben a hermeneutika mint nagyon különleges „tudomány” alapozódott meg: biztos, hogy a logikai pozitivisták értelemben nem nevezhető tudománynak, de talán még a későbbi tudományelméletek sem igen tudnak mit kezdeni vele. A dekonstrukciónak viszont számos képviselője jelentette ki nagy hangsúllyal és ismételten, hogy a dekonstrukció nem tekintendő és nem is tekinthető semmilyen értelemben elméletnek. Még ha vannak is olyan elméletek, amelyek ekként hirdetik magukat, ez a terminus – az elmélet – sok esetben úgy működik, ahogyan, mondjuk, a *filozófia* szó az olyan kifejezésekben, mint „ennek a vállalatnak a filozófiája” vagy „a kormány filozófiája”. Nincs az a filozófus, aki valaha is elismerné, hogy ezek valódi filozófiák; így hát miért is adnánk hitelt

annak, hogy a feminizmus irodalomelmélete vagy a posztkoloniális stúdiumok irodalomelmélete tényleg igazi elméletek volnának? Ezek a megközelítések nagyon is lényeges módon járulnak hozzá bizonyos szövegek megértéséhez és megértetéséhez, sőt biztos, hogy olyan szempontokkal szolgálnak, amelyeket többé már nem lehet figyelmen kívül hagyni. De azt jelentené ez, hogy ettől ezek *elméletek* volnának?

Éppúgy, ahogyan az értelmezés dicsérőleges kategória, az elméletnek és a filozófiának is magas a presztízse. Ha valaki elmélettel foglalkozik, az többet tud (és jobban tudja azt), mint azok a szegény ördögök, akik a gyakorlat mezején munkálkodnak. (Vagy legalábbis: sokszor, sokan így érzékelik.) S mi több, az elmélet mintha mind időbelileg, mind pedig az elismertség skáláján prioritást élvezne a gyakorlati értelmezéshez képest. Az elmélet előnyben. Az ember bizonyára nem is igen tudja, hogy mit tesz, hacsak (vagy: mielőtt) nincs szilárd elméleti háttere. Az elmélet tanulmányozása, tanítása vagy űzése többnyire sokkalta lényegesebb, komolyabb és embert próbálóbb tevékenységnek tetszik, mint a szövegekkel való foglalatosskodás. Ebben az értelemben az irodalmi művek értelmezését a bölcs emberek kidolgozta elméletek többé-kevésbé korrekt alkalmazásának tekintik, s nincs több szerepe, mint a parasztnak a sakktáblán.

Jó példa lehet e helyen a dekonstrukció. Több mint tizenöt évvel ezelőtt Jonathan Culler írta le a dekonstrukció „atyáinak” és „követőinek” helyzetét; eszerint azokat, akik a dekonstrukció autoritatív, tekintélyes, megalapozóinak nyomában dolgoznak, minduntalan az a vád éri, hogy elkerülhetetlenül eltorzítják, feloldják vagy egyszerűen csak utánozzák az eredeti szövegek legbensőjében megbúvó eszméket. Culler ezzel szemben azzal érvel, hogy a dekonstrukció éppen a központ-periféria dichotómiát s ezzel együtt az originalitás, eredetiség, forrás, származás fogalmát szeretné megkerülni, kijátszani, lebontani. Így azután azok a bírálatok, amelyek az eredetit szeretnék védelmezi ismétléseikkel, utánzásaiikkal vagy eltorzításaikkal szemben, egyértelműen ellentmondanak éppen a dekonstrukció elgondolásainak.

Ez azért is érdekes eset, mert talán távolabbra vezető tanulságokat is levonhatunk belőle. Ha a dekonstrukció kétségbe vonja az úgynevezett elmélet elsőbbségét (vagy magasabbrendűségét, vagy központi szerepét) az úgynevezett gyakorlathoz (esetünkben az értelmezéshez) képest, sőt még ezt a kettősséget magát is megkérdőjelezi, akkor ezt

a gondolatmenetet talán más elméletekre és gyakorlatokra is kiterjeszthetjük. Miért is tekintenénk a strukturalizmus vagy formalizmus vagy pozitivizmus vagy bármely másik iskola elméletét úgy, mint ami az első, elsődleges, eredeti és döntő megfogalmazása annak, amit az iskola az irodalomról, a befogadásról, az irodalmi mű szerkezetéről (és így tovább) gondol? Tényleg az elmélet volna az, ami számunkra az irodalom természetéről, folyamatairól és kontextusairól a legalaposabb és legkidolgozottabb ismereteket adhatja?

Egyrészt a válasz igenlő. Azt reméljük, hogy az elméleti szövegekben olyan megállapításokat találunk majd, amelyek bármely olyan korra, nemzetre vagy területre, bármely meghatározott szövegre alkalmazhatók lesznek majd, amit csak tanulmányozunk. Azért van szükségünk elméletre, mert azt reméljük tőle, hogy vizsgálódásunk számára keretet fog nyújtani; előírja majd okfejtésünk logikáját, azokat a módszereket, amelyekhez legitim módon fordulhatunk, s azokat a konklúziókat, amelyekre elfogadható módon juthatunk. Azt reméljük, hogy az elmélet túl van időn és téren, hogy olyan logikát és módszert közvetít, amely túlhalad a kultúrákon. Soha nem beszélünk spanyol, amerikai vagy magyar irodalomelméletről; csak azt mondjuk, hogy irodalomelmélet Spanyolországban, Amerikában vagy Magyarországon. Az irodalomelmélet minden egyes irodalomértelmezés sarokkövének számít.

Másfelől a dekonstrukciónak az a törekvése, hogy összevegyítse a szöveget, az értelmezést és az elméletet, felhívja a figyelmet a szövegtípusok viszonylagos természetére. Az irodalomértelmezések tartalmazhatnak és tartalmaznak is elméleti mozzanatokat; még maguknak az irodalmi szövegeknek is (ha egyáltalában vannak *maguk a szövegek*, ami nagy kérdés) lehetnek elméleti implikációi. Az elméletek viszont soha nem nélkülözhetik az értelmezést; sőt megvan a maguk retorikai jellege is, s mi több, fiktív szövegeknek is felfoghatók. Így tehát azt mondhatjuk, hogy nincs is igazi különbség az elmélet és a gyakorlat, konstrukció és applikáció között. A különbség lehet pragmatikai jellegű persze, de semmiképpen sincs presztízs szerinti, heurisztikus értékbeli vagy tudományos érdembeli különbségről szó.

A válasz tehát ismét kettős. A második némileg meggyőzőbb, bár fenntartom, hogy nem lehetünk meg irodalomelmélet nélkül. De menjünk tovább: kit érdekel egyáltalán az elmélet? Tényleg olyan

fontos kérdés ez? Mi a voltaképpeni kapcsolat az elméletek és az értelmezések között?

Jóllehet gyakran azt feltételezzük, hogy az értelmezéseket azon iskolák szerint lehet felcímkézni, amelyekhez tartoznak, továbbra is kérdés, hogy az értelmezések valaha is követői voltak-e valamely elméleti iskoláknak. Az nem vitás, hogy bizonyos elméleti iskolák azt az ambíciót dédelgették, hogy módszereik vagy tételeik érvényességét vagy használhatóságát azzal igazolják, hogy megmutatják: az alkalmazások érdekes eredményeket hoznak. Másfelől pedig az irodalomértelmezés legitimitását sokszor valamelyik elméleti állásponttól nyeri: arra hivatkozik vissza, annak autoritását használja ki. De valóban számítanak az elméletek? Még ha úgy tekintenénk is az elméleteket, hogy azok a kritikai gyakorlat forrásai vagy eredetei, milyen utakat kell az elméletnek követnie ahhoz, hogy behatoljon a kritikai gyakorlatba?

Meg kell jegyezni itt, hogy az elméletek meglehetősen korlátozott körben terjednek, azaz olyan körben, amely mind szociológiailag korlátozott, mind pedig kulturálisan szűk. Amiről szó van tehát, nagyon lassú és összetett folyamat. Az értelmezés gyakorlata pedig igencsak szeszélyes, véletlenszerű módon nyeri el az elmélet érdeklődését. Az elméletek disszeminációja nagyon kevés helyszínen megy végbe. Vannak meghatározható helyszínek, ahol az elmélet elő-előfordul, idetartozik a (felsőfokú) oktatás intézményrendszere, az irodalmi élet, a kanonizáció (a műveké is, az elméleti szövegeké is), valamint a tudományos diskurzus. Az elmélet többé-kevésbé a profik dolga. Mindazt, amit az irodalom laikus, beavatatlan olvasói tudnak (vagyis: tudatosan tudnak) az irodalomelméletről, az irodalomkritika (s így az irodalomértelmezés) közvetíti. Az utóbbi fél évszázadban a középiskolás diákok megtanulták, hogy az irodalmi műveket ne a szerző személyes életrajza alapján értelmezzék, ahogyan említettem, a pozitivizmus helyett a strukturalizmus felé orientálta őket az oktatás, az utóbbi évtizedben pedig (legalábbis az egyetemeken) elsajátították a dekonstrukció és a hermeneutika terminológiájából a legkényelmesebb kategóriákat (s legyünk igazságosak, olykor a gondolkodásmód némely sajátosságait is): keresik az ellentmondásokat, a hiányokat, az elhallgatásokat, az önreflexiót; a kultúrpolitika preferenciái – s ennek megfelelően a kanonizáció tendenciái – tükrözhetik az elméleti álláspontok efféle

módosulásait. Az irodalmi szövegről alkotott fogalom módosulásai például megváltoztatják az egység, a kompozíció, a referencialitás stb. kategóriáit is. Mindezen fejlemények úgy tekinthetők, mint felzárkózás a kor irodalomelméletéhez. Csakhogy mégis rendkívül illuzórikus volna azt feltételezni, hogy az irodalomelméletnek közvetlen hatása volna ezekre a változásokra, s még ha volna is, erre általában nem reflektálnak. Mi több, az irodalomelmélet nem feltétlenül önállóan járja a maga útját: befolyásolja egy egész sor társadalmi alrendszer, az irodalom befogadásától más tudományok rendszereiig, a társadalmi szükségletektől a pszichológiai változásokig.

Van persze egy erős trend, amely az értelmezést az elméleti dogmák közvetlen leszármaztatásaként, levezetéseként szeretné megszilárdítani. A „tudományos” értelmezés eszméje, ahogyan azt először a pozitívizmus írta körül, azután meg főleg a strukturalizmus töprengett rajta, az elméleti háttér elsődlegességét hangsúlyozta, amelyhez képest azután minden gyakorlati értelmezés lemérhető és lemérendő. Az elképzelés szerint az értelmezésnek van módszere, vannak jól leírt céljai és eszközei. Az erre az elképzelésre adott egyik válasz az elmélet nélküli vagy elméletellenes irodalom-„tudomány”. Eszerint egyáltalán nincs semmiféle módszer az irodalmi értelmezésben: puszta részvétel ez az irodalmi folyamatban, az irodalmi kommunikáció élvezete, és megelőz mindenféle elméleti megfontolást. Így azután az elmélet és az értelmezés teljes egészében elválasztandó egymástól. Paradox módon ez a válasz mind az impresszionista-esszéisztikus iskolákat jellemezheti, amelyekben az elméletnek igencsak alacsonyban áll a presztízse, főlöszleg luxuscikk, fényűzés, értéktelen játszadozás, mind pedig S. J. Schmidt empirikus irodalomtudományában, ahol a tudományos tevékenység élesen elválk a rendszer játékaiban való puszta részvételtől (s implicit módon ez utóbbi ezért valamelyest alacsonyabb pozícióba kerül).

Világosan meg kell különböztetnünk ezeket a válaszokat. Noha mindkettő arra törekszik, hogy elválassza egymástól az elméletet és az értelmezést, és mindkettő valamivel több szabadságot szeretne adni az értelmezésnek, alapvetően különböznek egymástól. Az elméletellenes nézetek újjáélesztik azt a romantikus (pontosabban: a romantikának tulajdonított, de talán inkább a romantikáról kialakított sztereotípiákat tükröző) nézetet, amely szerint a zseniális költő egyetlen méltó társa a

kongeniális kritikus lehet, s az elmélet nem egyéb, mint afféle betolakodó, s mindennekfelett a költői szövegé a primátus. Az irodalomértelmezésnek e nézet szerint alá kell vetnie magát a műnek, azt kell szolgálnia, fel kell benne oldódnia, és fel kell adnia önállóságát. Ezzel szemben Schmidt felfogása szerint világos különbséget kell tenni a diskurzusok univerzuma között, s nem kell „felemelni” az egyiket a másikhoz: az elméleti vagy tudományos diskurzus nem vegyítendő össze a gyakorlati vagy részvevő vagy értelmező diskurzussal, az irodalom rendszerét meg kell különböztetni az irodalom tanulmányozásának rendszerétől, hiszen ez utóbbi az irodalomtudomány (*Literaturwissenschaft*) része.

Jóllehet nem szeretnék az elmélet és az értelmezés szoros szolidaritása mellett érvelni, azt hiszem, mindkét álláspont alapos kritikát érdemel. Míg az első esetben a kritikai tevékenység emancipációja forog kockán, ahol is az irodalmi mű értelmezője felemelkedhet a Szerző vagy Alkotó magasságáig, a tudósnak viszont nincs helye ebben a szférában, addig a második esetben a szerepek egyfajta demokratikus és axiológiaiilag semleges újrafelosztása játszódik le. Így azután az első esetben a kérdés alapvetően hatalmi jellegű: emancipálni kell az irodalmi mű érzékeny, reagálni kész, kongeniális értelmezőjét. A második esetben viszont az elméletmentes olvasás és értelmezés öröme, élvezete, erotikus jellege kap hangsúlyt, s ekként kirekesztődik az okoskodás, a logikus érvelés, az okfejtés – röviden: a tudományos diskurzus területéről. Csakhogy az irodalmi élet gyakorlata (az irodalomrendszeré, ahogyan Schmidt nevezi) és az irodalomelmélet mezeje nem függetleníthető egymástól. Nemcsak arról van szó, hogy az irodalmi művek számos esetben befolyásolják az irodalomelmélet-alkotást, az irodalomelmélet művelését, hanem arról is, hogy az irodalmi művek értelmezése számos ötletet adhat az irodalomelméletnek magának is, sőt, bizonyos esetekben éppen az irodalmi műértelmezés az elméletek kialakulásának bölcsője. Másfelől az elméletek több csatornán keresztül is visszakapcsolódnak az irodalmi életbe: ahogyan említettem, az oktatást csakúgy, mint a kánonalkotást át- meg áthatják bizonyos elméleti megfontolások (amelyek viszont nem függetlenek az ideológiai vagy akár politikai megfontolásoktól).

Segítenek-e az irodalomelméletek az irodalomértelmezésben?

Legyen a válaszuk először *igen*. Tényleg van arra némi bizonyíték, hogy az értelmezések széles körben felhasználják azokat a feltevése-

ket és módszereket, amelyeket koruk irodalomelméleti alakítottak ki. Kimutatható, hogy a pozitivista vagy a strukturalista irodalomértelmezés egyáltalában nem független attól, amit pozitivista vagy strukturalista irodalomelméletnek nevezünk; vagy a dekonstrukció szellemében írott irodalomértelmezés bizonyára egy sor olyan kategóriát, érvet vagy retorikai figurát alkalmaz majd, amelyeket más dekonstrukcionista szövegekből merített (még ha ezeket a szövegeket nem is feltétlenül neveznénk elméleteknek). De ha a válasz igenlő, akkor számos nehézséggel kerülünk szembe. Először is: az elmélettől elvárható, hogy általánosított megállapítások sorozatából álljon, míg az irodalomértelmezés csak alkalmilag tartalmaz általánosításokat vagy eléggé implicit módon teszi ezt. Másodszor: még a tárgy is különbözik. Az elméletek az irodalmi műről (mint olyanról, általában) szólnak, vagy az irodalmi folyamatról, vagy az alkotásról, vagy a mű befogadásáról; az irodalomértelmezések előfeltételezik a műnek, a folyamatnak, a mű alkotásának és befogadásának valamilyen koncepcióját, és egy bizonyos műről vagy művek egy bizonyos csoportjáról szólnak. Harmadszor pedig: még ha félretesszük is ezeket a megfontolásokat, probléma marad az, hogy az irodalomértelmezések nagyon gyakran mögötte maradnak a nekik megfelelő elméletnek, vagy épp elébe szaladnak; sokkal kevesebbet vagy sokkal többet sugallhatnak, mint az explicit elméletek. Vajon mi a módja annak, hogy egy elméletet az értelmezéshez kössünk? Mennyire szaladhat előre és mennyire maradhat le az értelmezés az elmélethez képest? S mennyire legitim vajon elméleti következtetéseket levonni egy értelmező szövegből? Vannak-e egyáltalán következményei a gyakorlati irodalomértelmezésnek az irodalomelméletre nézve? Ha szoros a kapcsolat, akkor kölcsönösnek is kell lennie. Végül pedig: ha az irodalomértelmezésekről elmondható, hogy valamely értelmezői közösséghez kötődnek, vajon igaz-e ez az elméletekre is? Vagy ezek történelmen, társadalmakon, közösségeken kívül esnének? S miből állna maga a *segítség*? A terminológia kölcsönzésében, elemző módszerek kínálatában, vagy egyszerűen valamilyen háttérvilágnézetben? Avagy megpróbálkozhatunk-e azzal, hogy levezzünk az irodalomértelmezést egyik vagy másik elméletből? Eléggé részletesek és kidolgozottak-e ahhoz, hogy efféle műveletre vállalkozni lehessen? És ilyeneknek kellene-e lenniük?

Ezek elég komoly problémák, és bizonyára azt a benyomást erősítik, hogy az egyetlen lehetséges végkövetkeztetés: ne fogadjuk el az igenlő választ. De lehet olyan ellenvetés, miszerint itt csak – hogy úgy mondjam – elméleti problémákról van szó, amelyek a gyakorlatban többségükben megoldódnak. Ami például az általánosítást illeti, azért azt szoktuk tudni, hogy hogyan vonjunk le általános következtetéseket egy bizonyos specifikus elemzésből; ami a tárgyat illeti, minden értelmezés így vagy úgy érinti az irodalmi mű létmódjának kérdéseit; ami a diszkrepanciákat, ez csak akkor okoz problémát, ha az elméletet középpontként rögzítjük, azaz csak akkor, ha feltételezzük, hogy az értelmezést mindig egy bizonyos elmélethez kell mérnünk; ami pedig a kölcsönösséget illeti, számos eset van, az orosz formalistáktól a dekonstrukción át az új historizmusig, amikor az irodalomértelmezés tényleg megelőzi az irodalomelmélet-alkotást.

De mi van akkor, ha nemet mondunk? Mi van akkor, ha tagadjuk azt, hogy az irodalomelméletek bármiféle segítséget nyújtanának az irodalomértelmezéshez? Azt jelenti-e ez, hogy nincs szükségünk többé irodalomelméletre, hogy az értelmezés bőven elég? Nem, egyáltalán nem. Ha a nemleges válasz efféle következtetésre vezetne, akkor az azt jelentené, hogy az elméletet pusztán haszonelvű szempontokból tennénk mérlegre (tehát azt, hogy az irodalomelmélet csakis az irodalmi gyakorlattal való összevetésben mérhető fel és értékelhető, s így az irodalomelmélet értéke csakis azon múlna, hogy használható-e); s azt az illuzórikus várakozást is jelentené, amely túlságosan nehéz terheket rakna az irodalomértelmezés (gyöngé) vállára, hogy tudniillik minden elméleti problémát újra meg újra szembeíteni kell az értelmezésekkel, márpedig ez egyértelműen abszurd volna. A nemleges válasz esetleg veszedelmesen közel hoz az anti-professzionalista állásponthez, ahol az elmélet a kiválasztott kevesek valami gyanús ügyködése. Ezzel mindenféle elméleti megfontolás elutasításához is eljuthatnánk, ideértve az irodalom természetének és történetének vizsgálatát is. Ez pedig nagy veszteség volna. Nem azért, mert ezek a vizsgálódások olyan sokat *segítenének* a napi gyakorlatban, hanem mert hozzátartoznak a kultúránkhoz. Az elmélet melletti kiállítás tehát nem szükségszerűen alapozza meg közvetlen kapcsolatát az irodalomértelmezéssel. Az irodalom elméletében az testesül meg, hogy hogyan értjük az irodalom jelenségét, az irodal-

mi folyamatokat és az irodalmi mezőt. S mivel ezek életünk részei, profiké és laikusoké egyaránt, az irodalomelmélet – eléggé közvetett módon – számadás arról is, hogy hogyan látjuk a világot. Másfelől az irodalomértelmezés ugyancsak sugall – nem kevésbé közvetett módon – valami hasonló megértést, amely talán nincs összhangban (s esetleg nem is kell összhangban lennie) az elmélettel. Ismétlem: két különböző diskurzusról van szó, amelyek nagyon különböző feltételek között működnek.²

De lehet, hogy a *segít* szó itt egyáltalán nem segít. Az elmélet azért nem segít, mert nem az a dolga, nem arra van kitalálva; és azért nem segít, mert az irodalomértelmezésben *benne van*. Nem lehetünk meg irodalomelmélet nélkül, mert *ott van*.

Ostoba kérdéseket („Segítenek-e az irodalomelméletek az irodalomértelmezésben?”) feltenni, azután megmutatni, hogy a kérdés

² Az előadást követő vitában Angela Easthammer megkérdezte, történetileg hogyan határolnám be az irodalomelméletet; hová tenném a kezdetét (ha a végről nem is kell még beszélünk, bár ki tudja?). Válaszomban beszéltam a csapdába, és azt mondtam, hogy az irodalom mai értelemben vett intézményének megjelenése előtt aligha lehetett olyan irodalomelmélet, amelyet ma is ekként olvashatunk; tehát minden bizonnyal a reneszánsz körül keresném az elmélet első megjelenését. Bár számos érv szólna amellett is, hogy a romantika korszakát jelöljük meg efféle pontként, mégsem szívesen tekinteném a romantika előtti elméleti reflexiókat afféle véletlenszerű, esetleges, elhanyagolható fejleményeknek. Csakhogy amint ezt a választ kimondtam, nyilvánvalóvá vált számomra, hogy számos előfeltevést kellene tisztáznunk ahhoz, hogy belemenjünk efféle történeti kérdésekbe. Arisztotelész nyugodtan *olvasható* irodalomelméletként, ahogyan az ókor és a középkor számos más szerzője is; az egészen más kérdés, hogy a *korban* hogyan olvasták őket (s megint más, hogy *minek voltak szánva*). Szövegek vannak (ha vannak), és (főleg!) elméleti *diskurzus* van, amely magával görget, bekebelez, elméletként tesz hozzáférhetővé és elméletként olvas bizonyos szövegeket. Olyan, hogy *elmélet* – nincs. Elméletként olvasunk bizonyos szövegeket, ekként értelmezzük őket, ekként hagyományozzuk őket. Ahogyan – részint szándékosan – az előadásban keveredik az elmélet és a tudomány, az elmélet és a módszertan fogalma, s ebből a rendetlenségből szeretnék némi retorikai hasznot húzni, úgy ezt a meggyőződésemet is persze hangsúlyosan beleírhattam volna az előadásba, de akkor elmaradt volna az ehhez vezető ellentmondások, érvek és ellenérvek sora.

valóban ostoba: lehet gyümölcsöző tevékenység, hozhat érdekes eredményeket. Bármennyire ostoba is a kérdés, gyakran teszik föl, és azt hiszem, előbb vagy utóbb valamilyen választ kell rá találni. Azt hiszem, egy kellő óvatossággal árnyalt nemleges válasz igazolható következtetésekre vezetne. Elhelyezhetné az elméletet is, az értelmezést is funkcionálisan megfelelő helyzetükbe, még össze is mosná éles kontúrjaikat, s mindkettőnek valamivel több szabadságot adna. Ezt itt nem fejtem ki; de azt remélem, szolgáltatam érveket a halvány és feltételes NEM számára.

Elméletek és irodalmak

Értelmes-e vajon az a kérdés, hogy miért volna egyáltalán párhuzamos egy művészeti irányzat valamely elméleti vagy irodalomtörténet-írási iskolával? Hogy van-e vagy nincs kapcsolat művészeti és teoretikus irányzat között, s hogy mit értünk ezen a kérdésen?

Ez a kérdés pedig legalább kétfelé ágazik. Mindenekelőtt: vajon kiindulhatunk-e abból a feltevésből, hogy az irodalmi-művészeti irányzatok és az irodalomelméleti vagy irodalomtörténet-írási iskolák valamiféle hasonlósága, összhangzása, izomorfizmusa rendszerszerű (ha nem éppen szükségszerű) volna, hogy valami közös gyökér, előfeltevések közös halmaza, azonos gondolkodásmód, hasonló világkép stb. volna kereshető a kettő mögött? Mi volna a kritériuma ennek a hasonlóságnak vagy összetartozásnak, egymáshoz rendelésnek? És vajon az irodalmi-művészeti irányzatok kitermelik-e, szükségképpen termelik-e ki, s milyen feltételek mellett termelik ki saját irodalomtörténet-írásukat? És, másodszor: van-e vajon elegendő és meggyőző példa arra, hogy művészeti és mondjuk irodalomtörténet-írási iskola egymás mellett, egymással összevethetően halad?

1. Nézzük az első kérdést, hogy előfeltevések valamilyen közös halmaza, azonos gondolkodásmód stb. volna kereshető az irodalmi irányzat és a neki megfeleltethető irodalomtörténet-írás mögött. Vegyük észre, hogy ha az irodalomtörténet és az irodalmi irányzat párhuzamossága mellett érvelünk, akkor azt sugalljuk (ha nem is mindjárt állítjuk), hogy az irodalomtörténet-írás nem vonja, nem vonhatja ki magát az *irodalmi* megformálás szabályai (vagy inkább konvenciói) alól. Vagyis hogy – durván fogalmazva – az irodalomtörténet-írás maga is művészet, de semmi esetre sem a tiszta tudományosság körébe tartozik:

konvenciók szerint megformált szöveg, amely magán viseli a kor nyomait – világképét, nyelvét, funkcióját tekintve egyaránt.

Ebben az elgondolásban sok igazság van – a hagyományosan a „tudományos” diskurzusba sorolt szövegek utólag az irodalmi diskurzus integráns részeiként tűnhetnek föl (vagy lepleződhetnek le). Egyes elgondolások szerint ezek egy része amúgy is az irodalomrendszerhez (és nem a tudományrendszerhez) tartozik: tehát *mindig is* ott van, és nem csak a hatástörténet perspektívájából bizonyul irodalomnak. Az irodalom forgalmazásában részt vevő, azt segítő szövegek ebből a nézőponthból az irodalomrendszerbe tartoznak, nem tudományos szövegek. Ugyanakkor az irodalomtörténet-írás (és valamelyest, bizonyos korszakokban a kritika is) mégiscsak a tudományos diskurzus *imitációján* alapul: gondoljunk csak a pozitivisták elgondolására a tudományok egységéről, amelyet aztán Dilthey igyekezett megingatni, de amely máig elég szilárdan tartja magát. Ennélfogva az irodalomtörténet-írás – mint ami tudománynak álcázza magát, vagy mint amelyről művelői maguk is úgy gondolják, hogy tudomány – kétségkívül más *funkciót* tölt be, mint az irodalom maga: egyszerűen szólva mára használják, más megítélés alá esik, forgalmazásának mások a szabályai, ennyiben tehát az egyszerű egybemosás vagy azonosítás az irodalommal – bármilyen vonzó legyen is – félrevezető. Röviden: vannak érvek mindkét álláspont mellett, de feltehetőleg egyik sem lehet kizárólagos: az irodalomtörténet-írás – számos más szövegtípushoz hasonlóan – hol irodalmi, hol tudományos arcát mutatja, a mi vizsgálódásaink nézőpontjától függően.

2. Viszont ha az első kérdésre akként válaszolunk, hogy az irodalomtörténet-írás igenis szoros kapcsolatban áll egyes művészeti irányzatokkal, hiszen maga sem egyéb, mint az irodalmi diskurzus része, akkor némi bajban leszünk a második kérdésre adandó válasszal kapcsolatban, tudniillik ha a konkrét történeti példákhoz fordulunk.

Mindenekelőtt számításba kell venni, hogy nehéz volna egyáltalában irodalomtörténet-írásról beszélni azelőtt, mielőtt kialakult és megszilárdult volna a mai értelemben vett irodalom intézménye – kétséges tehát, hogy megfeleltethető-e (természetesen: kortársi) irodalomtörténet-írás a reneszánsznak, barokknak vagy akár klasszicizmusnak (rokokónak, manierizmusnak stb.). Ha vannak is olyan szövegek,

amelyeket ma irodalomtörténetekként olvasunk, ezek nehezen hozhatók közös nevezőre a mai értelemben vett irodalomtörténetekkel – vagy legalábbis súlyos módszertani kételyeink lehetnek. Vagy, a másik oldalról: bizonyára vannak olyan szövegek, amelyek annak idején némileg hasonló funkciót töltöttek be, mint a mai irodalomtörténetek (a kánon kijelölése, megszilárdítása, minták bemutatása, ideológiai iránymutatás, a hagyomány felmutatása stb.), csakhogy ezek a szövegek ma nem számítanak irodalomtörténeteknek.

Az biztos, hogy bízvást beszélhetünk romantikus irodalomtörténet-írásról és romantikus iskoláról; de meglehet, ez is marad az egyetlen igazán meggyőző példa. Lehet talán romantikus irodalomtörténet-írásról beszélni – de impresszionistáról? Realistáról? Neoklasszicistáról? Talán azon múlik, hogy melyik irányzat milyen erős, mennyi ideig tud uralkodó maradni? Vagy inkább azon, hogy egyáltalán ambíciója-e számot vetni a hagyományokkal (megalkotni azt a hagyományt, amelynek örököse)? Azt nevezzük-e egy irányzathoz kötődő irodalomtörténet-írásnak, amelyen az irányzat jegyei szemmel láthatóak? Vagy inkább azt, amelyik az irányzat kánonjának, tradíciójának megfelelően teszi ki az értékhangsúlyokat? Ha így van – nem nevezhető-e igenis *realista* irodalomtörténetnek a Lukácsot követő (vagy nem követő, de a marxizmus jegyében fogant) 1945 utáni magyar irodalomtörténet-írás? Vagy megfordítva az egymáshoz rendelés irányát: vajon a szellemtörténet vagy a pozitívizmus irodalomtörténet-írása melyik irodalmi irányzatnak feleltethető meg, és miért?

Napjainkban a posztmodernizmust és a dekonstrukciót szokás egymásnak megfeleltetni úgy, hogy az irányzatként felfogott posztmodern a dekonstrukcióval közös gyökerű volna, a kettő alapelveiben azonos, látásmódjában hasonló. Ennek a nagyon vitatható és rendkívül felületes összevetésnek legfőljebb annyi haszna lehet, hogy elgondolkodtathat arról, vajon van-e ennek a párhuzamnak *vissza-menőleg* jelentősége: hogy vajon a modernizmus és a strukturalizmus megfeleltethető-e egymásnak. Ismeretes az orosz formalizmus és az orosz avantgárd bensőséges viszonya; az új kritika szoros kapcsolatban állt kora költészetével, a strukturalizmus egyes képviselői, irányzatai pedig látványosan kiálltak a modernizmus és az avantgárd mellett. Lehet akként érvelni, hogy az efféle szimbiózis több mint személyes elkötelezettség, szimpátia vagy ízlés kérdése; sok esetben talán ki-

mutatható a művészi és az irodalomtudományos gondolkodásmód hasonlósága. A kapcsolat azonban – ennél sokkalta nyilvánvalóbban – a kanonizálás szintjén áll fönn: a strukturalizmus különféle iskolái bizonyos szövegeket preferálnak, tüntetnek ki figyelmükkel, tartanak méltónak az elemzésre és az irodalomtörténeti számbavételre, s ezek gyakran történetesen saját koruk szövegei közül, a modernség és az avantgárd köréből kerülnek ki. Ez nem érdektelen és nem jelentéktelen döntés, de kérdés, hogy megalapozhatja-e a homológia vagy izomorfizmus állítását.

Összefoglalólag: irodalmi irányzat és irodalomtörténet-írás összekapcsolása tekintetében sem teoretikusan, sem történetileg nincs megnyugtató válasz.

Emlékezet, felejtés, irodalomtörténet

Az irodalomtörténet-írás – konvencionálisan – a folytonosságot (a folyamatot, a linearitást) állítja előtérbe – vagyis olyan elbeszélés, amely kerüli az ellipsziseket és az anakroniát. E szerint az elképzelés szerint nincsenek, nem lehetnek „lukak”, amikor nem „történik” semmi – nincsenek kimaradt művek, szerzők, irodalmi folyamatok, események; vagy ha vannak, azok magyarázatra szorulnak. És nem lehet ide-oda ugrálni sem: lineáris, előrehaladó elbeszélést várunk el, legfeljebb futó előre- és visszautalásokkal, de az időrendet alapvetően megőrző módon. A hagyományos irodalomtörténet-írás (vagyis az az irodalomtörténet-írás, amelynek a hagyománya máig a legerősebb, s amely persze nem öröktől – vagy a kezdettől – fogva egyforma) a folytonosság elvét tartja szem előtt, s ezt próbálja erősíteni: az irodalom történetét folytonos történetként akarja láttatni. Azt is elmondja (s ennek belátására szeretné rábírni közönségét), hogy a történet szereplői – a kanonikus művek és szerzők – hogyan jutottak el jól megérdemelt pozíciójukhoz. Az az emlékezet, amely testet ölt ebben az elbeszélésben, szeretne megszabadulni a hiátusoktól: noha elkerülhetetlen, hogy kihagyások, elhallgatások, elfelejtett részletek legyenek, az elbeszélés mégis a teljesség, *egészség* illúzióját szeretné kelteni. Vagyis azt tettet, hogy – *működik*.

Csakhogya ez a konvenció – mint minden elbeszélő konvenció – előbb-utóbb avulni kezd. Ez a megállapítás persze rendkívül felszínes, és azt sugallja, mintha valamiféle „divatokról” volna szó, a régi elleni (akár öncélú) lázadás volna ez, vagy egyszerűen afféle önműködő, szokásos, „természetes” folyamat volna – nem így van. Másról és többről van szó. Érdemes kicsit átgondolni.

A lineáris és kontinuos (irodalom-)történetmesélés az *okozatiság* feltételezésén alapul: azt sugallja, hogy a *leszármazásnak* van döntő

szerepe a történet alakulásában, annak, hogy miből mi következik, hogy mi jön mi után, hogy mi a kiindulópontja, alapja vagy össze-tevője mindannak, ami időben később következik; és a következtetés kétirányú, a régebbiben nemcsak benne rejlik a későbbinek a magva, hanem a későbbiből vissza lehet következtetni a korábbi jellegzetes-ségeire. A linearitás és kontinuitás tehát egyfajta sajátos szemlélettel jár együtt, éppen ezért megváltoztatásuk nem afféle szeszély, divat vagy újdonsághajhászás, hanem tükrözi (és/vagy alakítja) a történe-lemről alkotott képet.

Az elmúlt évtizedekben szerte a világon – Magyarországon is – az tapasztalható, hogy az irodalomtörténet folytonosságának víziója (vagy ennek egyeduralma) megváltozóban van. S ahogyan az iro-dalomtörténet – akarva-akaratlan – mindig is egy kánon tükrözője (és/vagy alakítója), ez az elmozdulás a kánonalakítást is befolyásolja. Ha az irodalomtörténet-írás azt tükrözi (és/vagy alakítja), hogy egy kor, annak a kornak egy („mértékadó”) értelmezői közössége hogyan *emlékezik* saját irodalma történetére, akkor azt is mondhatnánk, hogy az *emlékezet* sajátosságai változnak.

Mármost manapság azt tapasztalhatjuk, hogy már évtizedek óta az irodalomtörténet-írás ezen (hagyományos) formája mellett, a vonal-szerű és mindent átfogó emlékezet mellett létezik (vagy létezhetne, elfogadható volna, és nem is váltana ki különösebb megrökönyödést, ha megjelenne) egy egész sor más módja az irodalom megközelítésének. Hogy csak néhányat soroljunk fel a lehetséges megvalósulások közül: ott lehetnek az egyetlen műre szorítkozó elemzések, amelyek a művet elszigetelik mind történeti környezetétől, mind a befogadástól; létezhet-nek egymástól időben vagy földrajzilag igen távoli művek és jelenségek összevetései, amelyek nem hagyatkoznak a hatásra, a hagyományra vagy bármiféle más kapcsolatra magyarázatként, leszámítva azokat, amelyeket maga az összehasonlítás hoz létre; könnyen elképzelhető, hogy egy irodalomtörténeti munkában formák, műfajok, befogadási módok, vagy az irodalmi kommunikációnak a szerzőtől különböző ágensei álljanak a történeti vizsgálódás középpontjában, ahol is a mű és a szerző hagyományos fogalmai vagy kizáródnak, vagy háttérbe szorulnak; végül tér nyílhat az olyan irodalomtörténeteknek, amelyek nem ragaszkodnak a lineáris időbeliséghez, hanem alkalomadtán ide-oda ugrálnak az időben, korszakok, évszázadok között.

Ezekben a lehetséges változatokban az a közös, hogy megpróbálhatják újrendezni a konvencionális irodalomtörténet-írás mintázatait, hogy elmozdítsák a fókuszot, és ennek megfelelően az irodalomtörténet-írásban és az irodalom történetének megértésében benne rejlő emlékezet más lehetséges működéseit mutassák be. Ha és amikor ezek a próbálkozások ténylegesen megjelennek a színtéren, van közöttük olyan, amelyiket könnyen lehet társítani olyan irányzatokkal, mint a strukturalizmus, az irodalom rendszerelvű megközelítései, recepcióelméletek vagy posztmodern eklekticizmus – míg mások viszont az esszéisztikus, merőben szubjektív, impresszionista irányzatok rubrikáiban maradnak. Érdekes azonban felfigyelni arra, hogy az irodalomtörténet-írás hagyományos, lineáris modelljétől (s így a kánon alakításától és a folytonos emlékezet reprezentációjától) való eltérés azt a vágyat jelzi, hogy új kánonalakítás kezdődjön (és mindemellett az irodalomtörténet-írásról való másfajta gondolkodás).

Fel kell tennünk a kérdést: minek a története az irodalomtörténet? Kinek, minek a történetét mondja el vajon? A művek történetét, a művek alkotóinak történetét, esetleg az irodalmi kommunikáció résztvevőinek történetét, vagy magának az irodalmi kommunikációnak a történetét? Vagy csakis a *kanonikus* művek és résztvevők történetéről van szó?

A leggyakrabban úgy olvassuk az irodalom történetéről szóló szövegeket (s ezt kiterjesztve: általában az irodalomról szóló szövegeket), mint amelyek *referálnak* valamire, azaz referenciális szövegekként, csakúgy, ahogyan az újságokat, térképeket, telefonkönyvet stb. olvassuk. A kérdés viszont nem az, hogy valóban referálnak-e ezek a szövegek (hiszen ekként olvassuk őket, tehát számunkra igenis referálnak, ez tehát nem értelmes kérdés), hanem hogy mire referálnak voltaképpen. Ha azt kérdezzük, hogy minek is a története az irodalomtörténet, ezt lefordíthatjuk erre a kérdésre: mire emlékezünk, és mit beszélünk el?

Töprengjünk el igen röviden az elbeszélés, az emlékezet és az irodalomtörténet kapcsolatán. Bonyolult kérdés már az is, hogy vajon létezik-e szövegeken kívüli emlékezet, szövegek nélkül vagy szövegek felett. Tételizzük tehát fel, hogy – legalábbis lehetséges ilyen értelmezés – az emlékezet nemcsak az, amire emlékeznek, hanem ez mindig el van mondva vagy le van írva, azaz: amikor emlékezetről

beszélünk, mindig is szóbeli alkotásról (konstruktumról) szólunk. Ráadásul az emlékezet mindig is egyfajta elbeszélés, még ha mégoly töredékes, hiányos, átalakított vagy pontszerű is. Van időbelisége, tere, vannak szereplői, oksági viszonyai, vagy legalábbis mindezen elemek közül egynehány.

Sok dologra emlékezünk, fontosakra és érdektelenekre egyaránt. Azok az emlékek viszont, amelyekről hajlamosak vagyunk beszélni vagy írni, mindig ezért vagy azért fontosak. Van valami oka vagy célja (poénja) annak, amiért megmutatjuk őket, elbeszélésünknek alkalma van mindig, amikor témává tesszük ezeket, s más szövegekre reagálunk velük. Ha az irodalomtörténet-írás analógiájaként az elbeszélt emlékezetet használjuk (és bizony könnyen lehet, hogy ez jóval több pusztán analógiánál – erre még visszatérünk), akkor példás eset lehet a nemzeti irodalmak nagy eseményeiről és kiemelkedő alakjairól történő számadás. Egy vérbeli, igazi, klasszikus, konvencionális irodalomtörténet olyasvalami, mint amikor valaki a személyes életéből emlékezetes nagy eseményekről és kiemelkedő alakokról számol be (amely persze mindig is különös nézőpontból látszik). Hangsúlyozunk bizonyos pontokat, míg másokat kihagyunk; időbeli rendet próbálunk kialakítani, és olyan eseménysort, amely okokat és következményeket sugall; az elbeszélés és az emlékezet e tekintetben nagyon közel áll egymáshoz.

Éppúgy, ahogyan olykor szeretnénk betölteni emlékezetünk réseit, kiegészíteni a hiányokat, és megpróbáljuk felidézni részleteiben is a legérdektelenebb apróságokat, az irodalomtörténetek egy része arra törekszik, hogy számot adjon lehetőleg mindenről, ami csak megtörtént. Gondoljunk itt elsősorban a pozitívizmusra.¹ És éppúgy, ahogyan néhányan nagy események és jelentős emberek köré össz-

¹ Ezért nagyon különös – de elgondolkodtató – Bourdieu egyik megjegyzése, amikor rámutat, hogy az irodalomtörténetnek mindig utalnia kell a nem kanonikusra, arra, ami eddig kimaradt, ami ismeretlen – ez ugyanis éppúgy jelentheti a pozitívizmus tényfelhalmozásának dicséretét, mint az irodalomtörténet-írás alternatív, érdekes, új megközelítéseket hozó formáit. Nyilván ez utóbbiról van szó – de érv lehet a leghagyományosabb irodalomtörténet-írás kezében is. Lásd Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992. 1. *Harc az önállóságért. A mező kialakulásának kritikai szakasza (Az első rendteremtések alfejezet).*

pontosítva építik fel saját emlékezetüket-elbeszélésüket, van olyan tendencia az irodalomtörténet-írásban, hogy nagy művekre és nagy alkotókra összpontosítsanak. Továbbá mind az emlékezetben (vagy az emlékek elbeszélésében), mind az irodalomtörténet-írásban szerepet játszik az elfelejtés mozzanata: gyakran elfelejtünk eseményeket vagy szereplőket, amelyek-akik később többé-kevésbé mégis fontosaknak bizonyulnak, az irodalomtörténet-írás pedig kihagy vagy háttérbe szorít szerzőket vagy műveket, noha később ezek esetleg éppen döntő jelentőségűnek látszanak.

Mégis van valami zavaró abban, hogy azonosítsuk az emlékezést és az irodalomtörténetet. Itt azokat a közösségeket vagy akár hivatásos értelmezőket, akik (másokkal együtt) részt vesznek a kánon termelésében és alakításában, *személyeknek* tekintjük, akiknek megvan a maguk emlékezete, múltja, amelyre vagy emlékeznek, vagy nem. Viszont világos, hogy míg a személyeknek az emlékezete spontán módon alakul (és van meg), saját tudattalanjuk, szellemi korlátaik, életkoruk, nemük és így tovább alakítja ezt, egy közösségnek (nemzetnek, értelmező közösségnek, a hivatásosoknak) nincs ilyen értelemben vett emlékezetük; ami emlékezetük van, s amit ekként tárnak elő, az mindig valami „termék” vagy újratermelt dolog, amit erősen befolyásolnak politikai, ideológiai, esztétikai tényezők, az intézményekből és a hagyományokból eredően. A szubjektív emlékezetben vannak (pontosabban: nincsenek) olyan dolgok, amelyek lélektani okokból hiányoznak; életünk rossz tapasztalatait, érzéseinket vagy magukat az eseményeket – amelyek, ha előtérbe (pláne nyilvánosságra) kerülnének, mások szankcionálhatnák őket – elfojtjuk vagy szublimáljuk. Márpedig efféle lélektani mechanizmusokat nemigen akarhatunk az irodalmi intézményeknek tulajdonítani. Ami az irodalom területén történik, az nem is igazi elfelejtés: a hivatásosok emlékezetében működő „feledést” irányító mechanizmusok egészen mások. A személyes emlékezet és az irodalomtörténet egyaránt elbeszélés ugyan, de egészen különböző erők alakítják, teljesen más konvenciók szerint.

Csak hogy az irodalomtörténet-írás fentebb emlegetett új változatai és a szubjektív emlékezet párhuzama arra is rámutathat, hogy mindkettő nem mindig és nem kizárólagosan követi az időbeli és térbeli mintázatokat, hogy olykor meglepő kapcsolatokra világít rá, merész

és távoli összefüggésekre. Ebben a tekintetben az emlékezet ismét csak jó analógiája az irodalomtörténet-írásnak.

Ha feltételezzük, hogy a fent vázolt irodalomtörténet-írások szembeállíthatók egymással, akkor azt mondhatjuk, hogy az első (a vonalszerű, klasszikus, hagyományos) típus *metonimikus* volna, míg az utóbbi (az asszociatív, nem konvencionális) típus *metaforikus*. Mindkét megnevezés eléggé durva és metaforikus, de a lényeg az volna, hogy rámutassunk: míg az első típusnak törekvése az, hogy betöltse az időbeli réseket, s úgy szeretné előtární az eseményeket és azok szereplőit, ahogyan azok követik egymást, szekvenciális rendben, kihasználva és felmutatva az időbeli és térbeli érintkezést és folytonosságot, hagyatkozva az események oksági viszonyaira, addig a másik sokkal inkább a hasonlóságokhoz vonzódik, az összehasonlításhoz és az asszociatív viszonyokhoz.

Durva leegyszerűsítés lenne (és nem is volna magyarázó ereje), ha azt feltételeznénk, hogy az irodalomtörténet-írás új módjai egyszerűen azért újak, mert valamiféle új divatokat követnek, minthogy szerzőik azt remélik, azáltal tehetnek szert intézményes hatalomra vagy intellektuális presztízszre, hogy átalakítják a régi modelleket. Mindezek a tényezők (divat, hatalom, presztízs) bizonyos esetekben (akár sokszor is) relevánsak lehetnek, ámde az irodalomtörténet-írás változásai mögött kell lennie valami irodalomspecifikus tényezőnek is. Annyit talán mondhatunk, hogy régi történetet nem lehet új módon elmondani, és fordítva: a történet újfajta elmondása új nézőpontot, időrendet, akár új szereplőket fog az előtérbe helyezni.

Míg a klasszikus irodalomtörténet-írást az olyan címekkel lehet jellemezni, mint „X. Y. élete és művei”, addig az új történetek arra összpontosítanak, amire *nem* emlékezünk, de el sem felejtettük, hanem előfeltételként adottak, kereteként vagy kondíciójaként szolgálnak annak a „dolognak”, amire emlékezünk, vagyis a „megtörtént” dolog körülményeiként, konvencióiként stb. vannak jelen. Ez azt is jelenti, hogy egészen másként kell hogy gondolkodjanak a kánonról, a művek és a szerzők kanonikus helyzetéről. A kánon immár nem művek és szerzők listája.

Mint a (nemzeti) emlékezet megtestesülése, a metonimikus, klasszikus irodalomtörténet-írásnak elsődleges szerepe volt az irodalomtörténetben, az oktatásban, és igen erősen befolyásolta az irodalom

értelmezését is. Az egyes irodalmi művek értelmezését és a szövegre összpontosító megközelítéseket vagy a (virtuális) Nagy Történelem töredékes, részleges, hiányos megmutatkozásainak tekintették, vagy egyenesen torz és veszedelmes lépéseknek, amelyek kikezdehetik a kulturális emlékezet integritását. Így a strukturalizmus utáni irodalomtudományi irányzatok, amelyek megpróbálták a szövegekre és a szövegkapcsolatokra összpontosítani, míg félretették a vonalszerű időrendet csakúgy, mint az (ál-)oksági elbeszélő szerkezetet, úgy tekinthetők, mint amelyek nem egyszerűen módszertani „fordulatot” hajtottak végre, hanem magát a hagyományos kánont is megtámadták. Azáltal, hogy a poétikai és szövegszerű összefüggéseket hangsúlyozták, függetlenül bármiféle koholt történeti folytonosságtól, a megszakítotttságot emelték ki, kétségbe vonták a nemzeti irodalomtörténet hagyományos, jól bejáratott képét, és újradefiniálták a régi kánont.

Néhány szót arról, hogy mi is a kánon helyzete mindezekben a koncepciókban. Ha – ismételjük: *ha* – a kánont úgy fogjuk fel, mint nagy művek és/vagy szerzőik sorát, akkor a nagy események és szereplők úgy viszonyulnak az emlékezethez, ahogyan a nagy művek és szerzők az irodalomtörténethez. Ezek a sarokpontjai, kompozíciós alapzatai és strukturáló elvei ezeknek az elbeszéléseknek. Csakhogy a kánont akként is fel lehet fogni, hogy nem elemek egy halmaza, hanem elemek, *együtt* értelmezésük konvencióival, szövegközi kapcsolataikkal, kanonikusként történő olvasásuk feltételeivel. Még azt is lehetne mondani, hogy a kanonikusság a szövegköziség egy speciális együttállása. Hogy ismét a személyes emlékezetet használjuk analógiaként: ha valaki beszámol arról, hogy milyen jelentős események hoztak nagy változást az életében, vagy hogy milyen kiemelkedő személyekkel esett találkozása, ezek az elbeszélések nem egyszerűen azt a tényt implikálják, hogy mindez *megesett*, sokkal inkább preferenciák, értékválasztások, vonzalmak, intellektuális döntések rejtett rendszerét mutatja, amelyek mind-mind éppen ezeknek az eseményeknek és embereknek a kiemeléséhez vezetnek. Ennek megfelelően a kánon is konvenciók halmaza, vagy akár értelmezési utasításoké: ez a halmaz teszi lehetővé, hogy más, új művek vagy szerzők belekerülhessenek a már kialakított kánonba.

Lehetséges – és manapság úgy fest, egyenesen kívánatos –, hogy ezeken a feltételeken elgondolkodjunk. Sőt úgy fest, hogy a kánonnak

ez a vonása nemcsak inherens része az elbeszélésnek, de egyenesen arra vagyunk szocializálva, hogy ezt számításba vegyük. Ahogyan a pszichológus Jerome Bruner fogalmaz:

A négyévesek talán nem tudnak sokat a kultúráról, de azt tudják, hogy mi kanonikus, és lelkesen mondanak úgy meséket, hogy figyelembe veszik, hogy mi nem az.²

Mindez pedig azt jelenti, hogy bizonyos értelmezői közmegegyezések kanonikus mivolta (s nem feltétlenül a *szövegeké*) a róluk elmondott elbeszéléseken múlik. Éppannyira részei a kánonnak, mint az ünnevelt szövegek maguk.

Felvetődhet az a kérdés, hogy az irodalomtörténet-írás efféle új változatai (vagy ezek némelyike) nem azt sugallja-e, hogy az irodalmi mű maga elveszíti fontosságát. Azt jelenti-e vajon mindez, hogy a nagy művek már nem is fognak érdekelni bennünket? Két megjegyzés kívánczozik ide. Először is, a folytonosságra irányuló irodalomtörténet-írás számára a legnagyobb kihívást éppen az egyedi műre történő összpontosítás jelenti, amely mintha el volna szakítva szövegösszefüggésétől – ez volna a Nagy Folytonosság történetének való strukturalista típusú ellenszegülés. Másodszor: erősen megkérdőjelezhető, hogy vajon mi mint olvasók valóban az irodalmi művel magával szembesülünk-e; gyakran töredékekkel találkozunk, a mű nyomaival, utalásokkal és hivatkozásokkal, azelőtt (olykor ahelyett), hogy valójában elolvassánk a szöveget magát. S amit voltaképpen kapunk, az valami közvetített, előre értelmezett, a piacot megjárt dolog, és kommunikálásának mindezek a kontextuális tényezői erősen meghatározzák a mi értelmezésünket. Ennélfogva a Nagy Művekkel illető aggodalmak voltaképpen illúzió alapulnak.

Mindemellett a megszakítottság irodalomtörténet-írásai sokat segíthetnek a kulturális emlékezet fenntartásában. Érdekes értelmezések számára nyithatnak utat azért, hogy újraszerkesztik az eddig folytonosnak és vonalszerűnek tetsző, ekként láttatott emlékezetet, új

² Jerome BRUNER, *Acts of Meaning*, Cambridge (Mass.)–London, Harvard University Press, 1990, 82–83. A kötetben szereplő kiemelt idézetek – ha másképp nem jelölöm – a saját fordításaim. – K. C. Gy.

kapcsolatokat tárhatnak fel. Márpedig az új olvasatok nagy hasznára válhatnak bármely irodalomtörténetnek.

Zárjuk ezt az írást a legfőbb pontok kiemelésével. Az érvelés fő iránya az volt, hogy ha a klasszikus irodalomtörténet-írás a folytonosságon alapul, s ha lehetségesek más módjai is az irodalomtörténet-írásnak, amelyek ehelyett vagy a megszakítottságra, vagy az asszociációra és az összehasonlításra hagyatkoznak, akkor az előbbi nevezhető metonimikus, míg az utóbbi metaforikus irodalomtörténet-írási módnak. Világos, hogy az utóbbi csoportban sok alcsoport lesz még, amelyek közül néhány kölcsönösen ki is zárja egymást. Ha az egyedi, elszigetelt műre összpontosítunk, kizárva a történetet, akkor *A Mű* eszméje mellett köteleződünk el; ha ehelyett az irodalmi közlésfolyamatra összpontosítunk, akkor viszont nehéz a szerzőt vagy a művet mint a legfontosabb elemeket kiemelni. Mindenesetre mindezek az irányultságok kétségbe vonják a régebbi modellt, és az emlékezet működésének más módjai felé fordulnak: a megszakított és az olykor szeszélyesen asszociatív emlékezeti működés felé.

Összehasonlító irodalomtudomány az internet korában

Nem célom a következőkben valami programot adni, sem azt nem ambicionálom, hogy újradefiniáljam az összehasonlító irodalomtudományt. Meghatározásból bőven elég van, programból is. Mindössze arra szeretnék rámutatni – vagy még szerényebben: azon elgondolkodni –, hogy az internet széles körű elterjedése nem változtatott-e a tudományterületen, s ha igen, hogyan.

Előrebocsátom továbbá, hogy előadásomnak nincs harcos éle – nem szeretném azt sugallni, hogy a hagyományos, fizikai valójukban (könyvek, képek, hangzó anyagok formájában) élénk kerülő szövegek vizsgálatának ideje lejárt volna, s hogy feltétlenül az új jelenségek felé kell fordulnunk. Mindössze azt állítom, hogy minél szisztematikusabban számot kellene adnunk a „virtuálisan” (vagyis a világháló közvetítésével) megjelenő művészetről és kutatásáról, és elgondolkodni azon, hogy az összehasonlító irodalomtudomány jelenlegi irányain és korábbi gyakorlatán milyen nyomot hagynak ezek a jelenségek.

„Tudományterületen” itt egyszerre kell a vizsgált területet és a vizsgálódást magát értenünk. Két dologról fogok tehát beszélni, s mindkettőt további alrészekre osztom majd. Először tehát nézzük a tárgyat, a vizsgált területet.

1. Szövegek, műfajok

Az összehasonlító irodalomtudomány mindig több szöveggel foglalkozik, amelyek egymástól eltérő időből vagy kultúrából érkeznek – persze, szélsőséges esetben, egyazon szöveg időbeli változatairól, módosulásairól vagy befogadásának alakulásairól is szólhat, de ez

csaknem ugyanaz, mint ha több szövegről szólnánk. A szövegek nem feltétlenül ugyanazon médiumban valósulnak meg – a szóbeli vagy írásbeli és a zenei vagy vizuális szövegek egymás mellé rendelése, összevetése vagy kontrasztja nemcsak megszokott, hanem egyenesen központi témája a diszciplínának. Nos tehát, van-e valami fontos változás ebben a tárgyban azóta, hogy – vagy húsz éve – az internet (és még előtte: általában a számítógép) széles körben elterjedt?¹

Azt hiszem, erre a kérdésre csak óvatos nemmel válaszolhatunk. Ha számítógépre kerül a szöveg (és itt verbális, de vizuális vagy zenei szövegre is gondolhatunk) elvileg van lehetőség arra, hogy többfelé ágazzon, hogy más szöveg beleépüljön, hogy kinyíljon más számítógépes tartalmakra, és így tovább – magyarul és röviden, a *hipertext* megannyi változata léphetne működésbe.² És persze olykor működik is. Mégis azt kell látnunk, hogy azok a várakozások, amelyek a szövegalkotás egészen új módjainak burjánzását vetítették előre, egyelőre illúziónak bizonyultak. Biztosan vannak remek irodalmi, zenei, vizuális szövegek, amelyek kiaknázzák a hipertext lehetőségeit, de egyelőre nem váltak elterjedtté, híressé vagy pláne nem kanonikussá – így aztán e tekintetben (ismétlem: egyelőre) nem sok feladatot jelentenek ezek a művek az összehasonlító irodalomtudomány számára.

Valami mégis változott. Létrejött legalább egy új műfaj, a blog. Eredetileg afféle naplójegyzet vagy rövidpróza volt, esetleg az értekező próza egy alfaja, de mára már a szó rengeteg változatot jelöl. Mindenesetre azok a szövegek, amelyeknek sorozata országos (sőt egyes bloggerek esetében világ-) híressége tettek szert, igenis alkalmasak, méltóak és érdemesek arra, hogy az irodalomtudomány számot vessen velük. Meg lehet vizsgálni nyelvi megalkotottságukat – s ennek összefüggését az internet közegével –, a naplóírói vagy értekező

¹ Az „internetes irodalomkutatás” bibliográfiáját kínálja például ez az oldal: <http://theliterarylink.com/sources.html> – ahol persze egyszerűen a világhálón elérhető irodalmi (és irodalomtudományi) források is fel vannak sorolva. Hasznos lehet a *Voice of the Shuttle* című hálózati periodika is (<http://vos.ucsb.edu/index.asp>) (letöltve: 2019. 03. 27.)

² A hipertextnek óriási irodalma van; magyarul érdemes a *Helikon* 50(2004) 3. számát („A hipertext”) forgatni, benne az összeállító Kappanyos András tanulmányát és a bibliográfiát. Azóta persze a szakirodalom tovább duzzadt.

hagyományhoz fűződő viszonyukat, kapcsolódásukat más szövegekhez (vagy más szövegtípusokhoz), hatásukat és befogadásukat, és így tovább.³ Ritka az az eset, hogy a szemünk előtt alakul ki egy új forma, még ha igen változatos és homályos körvonalú is. Ráadásul várható, hogy ez a forma hatni fog a teljesen hagyományos megjelenési formájú szövegekre is – ahogyan az úgynevezett „információs társadalom” más, nem irodalmi közlésformái, „beszédműfajai”, az SMS vagy az elektronikus levelezés nyomot hagyott az irodalmon, anyagként vagy utalásként megjelent benne.⁴

Könnyen lehet, hogy más műfajok is alakulóban vannak. Gondolhatunk az illusztrációk egyre nagyobb elterjedésére – vagyis arra, amikor az irodalmi szöveg kép mellett (ritkábban: zene mellett) jelenik meg, egymáshoz rendelődik két, más és más médiumú szöveg. A számítógép könnyebb, gyorsabb, kézenfekvőbb és jó minőségű lehetőséget biztosít az efféle párosításra, és igen sokan élnek is ezzel. A kép vagy a zene származhat máshonnan (leggyakrabban nem az irodalmi szöveg szerzőjének a munkája), de része lesz az olvasó számára megjelenő szövegegyüttesnek; kérdés lehet az is, hogy a korábban – például könyvből – csak pusztá szöveggként megismert irodalmi mű hogyan értelmeződik át a mellérendelt kép vagy zene révén.

A gnóma vagy az aforizma hagyományába illeszkedő kisformák is ismét előkerültek, egészen új formában. Teljesen megérténém azok berzenkedését, akik nem szívesen engednék be az irodalomtudomány vizsgálati területére a Twitter-üzeneteket vagy a Facebook-posztokat – mégis, tudomásul kell vennünk, hogy az írásos kommunikációnak ez a formája nem egyszerűen és egyértelműen a mindennapi érintkezés része, hanem legalábbis kapcsolatai vannak az irodalmi kommunikációval. Nem állítom tehát, hogy irodalmi szövegekként kellene

³ A hatalmas szakirodalomból csak kettő: Axel BRUNS-Joanne JACOBS (eds.), *Uses of Blogs*, New York, Peter Lang, 2006; Scott ROSENBERG, *Say Everything: how blogging Began, what it's becoming, and why it matters*, New York, Crown Publishers, 2009.

⁴ Vö. például VARRÓ Dániel, *Szövedesszert*, Budapest, Magvető, 2007; Daniel GLATTAUER, *Gyógyír északi szélre*, ford. KAJTÁR Mária, Budapest, Park, 2010; Daniel GLATTAUER, *A hetedik hullám*, ford. KAJTÁR Mária, Budapest, Park, 2012.

számításba vennünk mindazon szövegeket, amelyeket – bármilyen célzattal – megosztanak ezeken a közösségi oldalakon. De legalább azokon a szövegeken érdemes elgondolkodnunk, amelyeket ismert, bevett, elfogadott, itt-ott kanonizált szerzők tartanak fontosnak nyilvánosságra hozni.⁵ Nemcsak politikusok, hanem kiváló írók is használják a közösségi oldalakat arra, hogy gyors, alkalmi reflexióikat megfogalmazzák és esetleg vitára is bocsássák. Gyakran figyelemre méltóak ezek a szövegek; ha másként nem, mint paratextusok – amelyek körbeveszik, kommentálják vagy kiegészítik az irodalmi szövegeket – vagy irodalomtörténeti adalékok. Viszont azt sem szabadna kizárni, hogy az ilyesfajta rövid írások előbb-utóbb bekerülnek az irodalomrendszer szövegforgalmazásába. Akár azért, mert megváltozik a funkciója (s így a presztízse) a közösségi internethasználatnak, akár azért, mert ezek a szövegek maguk a kanonikus formák (verseskötet, prózaskötet, rangos irodalmi lap, felolvasóest stb.) közegében bukkannak fel újra.⁶

Mindezek a megfontolások – hogy tudniillik a komolyan egyelőre nem vett, forgácsnak, mellékterméknek, alkalmi és efemer alkotásnak tetsző szövegek érdekesek a figyelemre – természetesen a korábban emlegetett blogra és több médiumot párosító internetes művekre is vonatkoznak. Az pedig, hogy hogyan is lehetnének tárgyai ezek az összehasonlító irodalomtudományi vizsgálódásnak, nem okozhat túl nagy fejtörést: nemcsak arról van szó, hogy az újonnan létrejövő műfajféleségeket kell elhelyezni valahogyan a már létrejött, megszilárdult, ismert szövegek összefüggésében, hanem arról is, hogy az internet közegében számos nyelv, kultúra, hagyomány és médium találkozik. Márpedig mi volna az összehasonlító irodalomtudomány, ha nem éppen ezeknek a találkozásoknak a kutatása?

⁵ Erről újabban például Németh Zoltán írt: <http://nemethzoltan.wordpress.com/2013/11/26/2013-november-26-a-facebook-kolteszet-es-az-elo-mual-kotas/> (letöltve: 2019. 03. 27.)

⁶ Erről több helyen is írtam, a legteljesebben itt: György KÁLMÁN C., Internet and Literature: Some Recent Hungarian Examples. *Hungarian Studies*, 24(2010), 2. 293–306. A jelen kötetben ennek magyar változata szerepel: *Az élő netirodalom néhány változata*.

2. Közeg

És innen léphetünk tovább, egy kicsit távolabb a mesterségesen elvonatkoztatott „puszta” szövegektől, azokhoz a formákhoz, amelyek talán nem így, az egyes szövegek szintjén nyakon csíphető módon jelentenek újdonságot. Nézhetjük a közeget magát: azt a közvetlen kontextust, amelyben az új típusú szövegek benne vannak. Nehéz megszabadulni attól a benyomástól, hogy olyasvalamivel foglalkozunk ilyenkor, mint a sajtó; akkor is, ha nem egyes fórumokat, orgánumokat vizsgálunk. Sokkal fontosabbá és érdekesebbé válnak ugyanis az időbeli viszonyok, mint azt az irodalomtörténet hagyományos szemléletében érzékelni szoktuk.

Hadd tegyem ezt egy kicsit világosabbá. Az internet közegében nagy jelentőségre tesz szert a válasz vagy reakció gyorsasága, a közlemények tempója, a szövegek megjelenésének időbeli távolsága – kicsit úgy, ahogyan a hagyományos nyomtatott sajtóban is fontosabbnak tetszik ez, mint a könyvek, zeneművek, festmények világában. A sajtó a terepe a gyors reakciónak, az azonnali válasznak, és annak is, hogy egy rendszeres szerző gyakran vagy ritkán publikál. Még sokkal látványosabb ez akkor, ha az internetet figyeljük: szövegfolyamok bomlanak ki vagy akadnak el a szemünk előtt, viták vagy diszkussziók, egymás szövegeire adott válaszok sűrűsödnek vagy enyésznek el. Egyszerűen az időbeliség más, új funkcióhoz jut itt, mint a szövegek hagyományos megjelenési formáiban; persze, egyelőre ott tartunk, hogy a szövegek előbb-utóbb mégiscsak a megszokott helyen végzik: a könyv, film, festmény, koncertterem környezetében.

Az internet előbb-utóbb egyre nagyobb helyet foglal el az irodalmi életben – vagyis, kicsit általánosabban fogalmazva, a művészetek rendszere kezd úgy átalakulni, hogy a reflexió részben áttevődik erre a területre (ha a produkciónak csak kis része is): manapság, ha arról beszélünk, hogy egy mű értelmezése vitákat kavart, abba feltétlenül beleértjük az internet platformját is. Egy mű értelmezése egyre gyakrabban nemcsak a konvencionális területeken – újság, tévé, rádió, nyilvános megbeszélések stb. – alakul ki, vitatódik meg, hanem éppen a világhálón. Hogy miért érdekes ez a számunkra? Mert minden irodalomtörténetnek – és az összehasonlító irodalomtörténetnek is – számot kell adnia egy nemzeti kultúra (vagy esetünkben több nem-

zeti kultúra egymással összevetett) rendszeréről. Ez nagyon fontos tárgya a vizsgálódásnak – nemcsak a szövegek maguk, hanem értelmező környezetük is –, és ha ez a rendszer megváltozik, márpedig úgy fest, hogy erősen változóban van, akkor erről is be kell számolni.

Ami az összehasonlítást illeti, elég nyilvánvaló különbségek lesznek, amelyekre érdemes lesz odafigyelni. Egyfelől persze azon kultúrák között, ahol az úgynevezett „internet-penetráció” még kezdetleges, és ahol már virágzik. Másfelől ahol az internet szabad (egész Európában, Amerikában) és ahol korlátozott (egyes afrikai és ázsiai országokban). Harmadrészt – és persze ezek a finom különbségek az igazán érdekesek – könnyen lehet, hogy bizonyos kultúrákban pezseg az internetes vita, egymást érik az alapos bírálatok és a magas színvonalú értelmezési konfliktusok, szövegek és művek kerülnek elő és emelkednek föl – míg másutt valami okból (és vizsgálandó, hogy miért) lassabb, véletlenszerűbb, visszafogottabb ez az aktivitás. Magam nem vizsgáltam ezeket a különbségeket, de olykor észreveszem, hogy kiváló érvrendszerrel és felkészülten vitáznak más kultúrákban – nálunk bátortalanabb és kialakulatlanabb ez a forma. Talán azért, mert a résztvevők attól tartanak: a hatás nagyon múlandó, pillanatnyi, átmeneti, és jobban bíznak a nyomtatott sajtó közegében. Az is kétségtelen, hogy ebben a környezetben – s ha akarjuk, nevezhetjük ezt demokratizmusnak – bárki megszólalhat, a laikus szembeszállhat a profival, a hozzá nem értő szétzilálhatja a diskurzust, erősen veszélyeztetve a gondolatmenet világos kifejtését.

3. Befogadás

Lépjük még egyet hátrébb – immár elhagyva a szövegek szintje után a közvetlen kontextust is, lássuk a befogadást. Mennyiben módosul a szövegek elsajátítása a hálózat elterjedése után? Először is látnunk kell, hogy jóval nagyobb az esélye a potenciális befogadónak arra, hogy irodalmi (zenei, vizuális) szövegbe ütközik, mint az internet nélküli világban – nemcsak a közösségi portálok hemzsegnének a (persze igencsak változó színvonalú) művektől, de a hírportálok is néhány lépésben elvezetnek olyan művekhez, amelyek kétségkívül a kulturális termelés produktumai. Mondom, színvonalról most ne

beszéljünk – de ha valakinek egyetlen könyve sincs otthon, soha nem menne múzeumba, és zenét rádión sem hallgat, az internet akkor is bőven szembesíteni fogja mindenféle szövegekkel, amelyek egy része akár értékes, esztétikailag figyelemre méltó is lehet. Másodszor: mint mondtam, ezek a szövegek – a „web-kettő” korában – igen gyakran több médiumot mozgósítanak: kép és verbális szöveg, kép és zene, zene és verbális szöveg nagyon gyakran egyszerre jelenik meg, s így azonnal egyfajta összehasonlító olvasásra sarkallja a befogadót. Harmadszor: az azonnali reakció eddigi formái helyett (amelyek nagyjából kimerültek a koncerttermi vagy színházi tapsban) itt olykor (de minden eddigénél mégis gyakrabban) lehetőség van a kommentárra, az elismerés vagy ellenvetés megfogalmazására, a kérdésre, a (közös) értékelésre. Vagy ha ezekkel a lehetőségekkel maga a befogadó nem él is, figyelheti mások reakcióit, és így alakíthatja ki saját értelmezését.

Okozhat riadalmat vagy tanácstalanságot a világháló végtelensége, hierarchizálatlansága és nyitottsága. Ugyan hogyan beszéljünk kanonikus művekről ebben a közegben? Mi a jele (bizonyítéka, garanciája) egy szöveg kiemelkedő voltának, elfogadottságának ebben a közegben? És hogyan állunk az értelmezések konfliktusaival – a kitüntetett vagy elhanyagolható befogadói reakciókkal? Amikor átláthatatlanul burjánzanak az értékelések és interpretációk, amikor a professzionalizmus már-már értelmét veszti, amikor kiismerhetetlen egy-egy szöveg sorsa, útja, feltűnése a világhálóban, akkor érdemes-e egyáltalán akár hagyatkozni erre a médiumra, akár komolyan vizsgálat alá venni?

Csak ideiglenes és bizonytalan válaszaim vannak ezekre a problémákra. Egyrészt: mozgásban, változóban, forrongásban van az internet világa, és ha nem is várható, hogy ez a gyors mozgás le fog állni – talán ez a lényegéhez tartozik –, azért azt megfigyelhetjük, hogy igenis kialakulnak „mérvadó”, „tekintélyes”, figyelemre méltó fórumok – míg másokról bebizonyosodik, hogy efemer, átmeneti vagy súlytalan jelenségek. Ugyanúgy, ahogyan „IRL” – vagyis: a való életben. Másrészt ez a folytonos változás is méltó a figyelemre: ahogyan komoly kritikai ambícióval induló háló-helyek a beözönlő (nem is mindig jóindulatú) laikus értelmezések nyomán „amortizálódnak”, lezülленnek, mások kialakulnak. Kérdés, hogy a professzionális értel-

mezés átalakul-e, vagy lesz-e rá valamilyen hatással a tömeges laikus interpretációk nyomása – s számtalan, még nem is látható probléma válhat érdekessé.

4. Kutatás

Röviden, befejezésül, még egy szempontról kell beszélnem. Eddig a vizsgált terület változásairól szóltam, de így is nagyon sok minden kimaradt – például az alkotás, a létrehozás szempontját teljesen kihagytam. Arról sem beszéltem, hogy hogyan is fest a kanonizálás folyamata – a népszerűség fogalma hogyan alakul át, mit jelent a presztízs, az elfogadottság, a szubkulturális dicsőség, és így tovább. De most akkor a vizsgálatot magát nézzük még meg egy pillanatra. Mi változott a kutatást tekintve? Az irodalom és más művészetek (elsősorban a vizuális művészetek és a zene) kapcsolatának elemzésén mit változtat az internet közege? Vannak-e esélyei annak, hogy az összehasonlító irodalomtudomány szélesebb körben terjedjen? Milyen módon? Változik-e az eredmények nemzetközivé válása? Jelen-e valóságos kultúraközi közeledést az új technológia, vagy csak bizonyos szűk csoportok (vagy csak az érdeklődő kutatók) számára?

Egyik órán megkérdeztem a hallgatókat, hogy szerintük mennyiben változtak meg az olvasási szokások az internet elterjedése óta. Valaki azt mondta, hogy szerinte semennyire, egyedül a keresés lett egyszerűbb. Ez persze nyilvánvaló butaság és leegyszerűsítés – de ha egy pillanatra feltételezzük, hogy csak egy nagyon sarkított, provokatív álláspont, akkor mégis sok igazság van benne. A keresés lehetősége valóban tökéletesen átrendezi azt a hozzáállást, ami eddig a professzionális szövegolvasást jellemezte. Minél több szöveg kerül fel a világhálóra, annál elképesztőbb könnyedséggel találunk meg szövegrészleteket, képeket, zenéket, annál egyszerűbben tudunk szövegeket egymáshoz rendelni vagy egyáltalán: előbányászni. Vagy éppen... annál nehezebben. Tegnap este a „Dante” keresésre a Google 26 300 000 találatot adott – ebből kiindulva soha senki még egy igénytelen cikket sem fog írni a mesterről. Egyre inkább kell tudnunk, hogy mit és miért keresünk, ha nem akarjuk adatok és szövegek

áttekinthetetlen halmazát kapni a nyakunkba – ennyiben a dolgunk egyre nehezebb.

A keresés voltaképpen minden összehasonlító irodalomtudományi kutatás alapja: hacsak nincs olyan szerencsénk, hogy a szövegek a polcunkon vannak, vagy fejből tudjuk őket – ritka eset. Valahogyan rá kell bukkanni az összefüggésekre vagy ellentétekre: ebben valóban segít a keresés, ha tudjuk, mit keresünk. Valaki tegnap a szünetben azt mondta, hogy van olyan elképzelés, miszerint az új historizmus kialakulásában része volt annak, hogy a mikrofilmeken egyazon korszakból származó szövegek kerülnek egymás mellé, amelyeknek amúgy nem sok közük van egymáshoz. Ezek a véletlenek pedig érdekes összefüggéseket generálhatnak. Lehet, hogy a világháló kora az ilyen jótékony ötletek előcsalogatásában segít – vagy éppen (minél pontosabb és kifinomultabb a rendszer): nem segít.

Ami a kutatásban való együttműködést illeti, az internet nyilvánvalóan hatalmas változást hoz a közös munkában, a tudományos kommunikációban, a hálózatok kialakulásában. És ami legalább ilyen fontos: lehetőséget ad arra, hogy beleszagoeljunk a levegőbe: hogy rájövünk, mi az, ami éppen most tudományosan érdekes, ami izgatja akár a profi, akár a laikus közvéleményt, akár a tárgyat, akár a módszert tekintve. A tudomány eredményeinek terjesztésében is nehéz volna túlbecsülni az internet szerepét – és immár arra is van esély, hogy sokkal könnyebben elérjük a laikus, de érdeklődő közönséget, hogy valódi tudományos ismeretterjesztés folyjon.

Az elmúlt húsz évben az internet behatolt valamennyiünk életébe – de egyelőre nem sok nyoma látszik annak, hogy erről általában az irodalomtudomány és különösen az összehasonlító irodalomtudomány tudomást venne. Most csak néhány kérdést soroltam fel, és még azt sem tudom, ezek mind relevánsak-e az összehasonlító irodalomtudomány alakulása szempontjából. De némelyikük talán érdemes arra, hogy elgondolkodjunk rajta.

MŰFAJOK, KULTÚRÁK, HATÁROK

Narratológia a határokon

„Első árva. *Nevem Joli, kis maneken vagyok, és egy mérnök udvarol nekem, aki...*

Másik két árva. *Mit magyarázol, azt hiszed, nem tudjuk?*

Első árva. *Ti tudjátok, de a közönség nem tudja.*”

(Karinthy Frigyes: *Így írtok ti*. Bús Fekete László-paródia)

Induljunk ki egy feltételezésből – csak pár pillanatra, aztán rögtön cáfolhatjuk is. Ha narratológiával foglalkozunk, akkor van egy világosan körülhatárolt terület, az elbeszélő szövegek halmaza, és van néhány bevált, kipróbált, hagyományos módszerünk, amelyekkel ennek a területnek neki lehet esni, és mindenféle tanulságokat megfogalmazni egy-egy (vagy több) szövegről. Mindnyájan tudjuk, hogy sok baj van ezzel a feltételezéssel: először is, a terület sem egészen világos – az elbeszélő szövegek közé a videojátékoktól a lírai költeményekig nagyon sok minden bevonható, anélkül hogy túl nagy erőszakot kellene tennünk „az anyagon” – ezek a szövegek nem feltétlenül verbálisak ugyan, és nem mindenben felelnek meg a várakozásainknak, de hogy ne tartoznának a „területhez”, az igen alapos és bonyodalmassal indoklást igényelne, s aligha járna sikerrel. Másodszor: természetesen szó sincs a módszerek biztosságáról, megbízhatóságáról: éppen az az izgalmas, hogy minduntalan át kell értékelnünk, módosítanunk az eszköztárat, valahányszor alkalmazzuk. Hogy mi a késletetés, hogyan csípjük nyakon a nézőpontot, hogy milyen bonyodalmak vannak a történetsszövegsnek – ezek olyan kérdések, amelyek fényében új meg új módszereket, olykor új terminusokat, a régebbi elemzői eszközök felülvizsgálatát kell bevetnünk. Harmadszor pedig, hogy csak egy utolsó nehézséget említsek: a „tárgy” és az „elemzés” korántsem egymástól független két entitás, amelyeket egyszerűen egymásnak eresztünk: a módszer megválasztása például nagyon is függ attól, hogy (előzetesen) mit gondolunk az elemzendő szövegről. Egy ezópusi fabulára legtöbbször másképpen nézünk, mint egy Kosztolányi-novellára (persze nagyon érdekes és termékeny lehet, ha az intuícióval szemben, a megérzések ellenében elemzünk).

Még mindig a bevezetés körébe tartozik, hogy az elemzendő szöveg státusa sem egyforma: folklórszövegek esetében könnyedén eltekintünk az apró részletektől (Propp sem figyelt oda ezekre, és jól tette), „magas” irodalmi szövegeknél is csak ritkán vesszük tekintetbe a szövegváltozatokat, a kiadástörténetet. Általában: amikor narratológiai elemzésbe fogunk, félreteszünk minden variációra, keletkezésre, szövegromlásra stb. vonatkozó megfontolást.

Mindezt csak azért mondtam el, hogy jelezzem: persze hogy nem lehet, nem szabad az „anyag”-„módszer” kettősségét reflektálatlanul felfognunk és problémátlanak gondolnunk. Csakis azért, hogy legyen egy kiindulópontunk: *tegyük fel*, hogy vannak igen hasznos és a gyakorlatban is jól használható narratológiai elemzési módszerek, amelyekkel elbeszélő szövegek jó részét elemezni tudjuk, és az elemzések révén tovább finomítjuk, módosítjuk a módszereket és terminusokat. Mármost egy eszköz hasznosságát úgy lehet a legjobban megítélni (vagy legalábbis úgy is meg lehet ítélni), ha kipróbáljuk mindenféle más funkcióban. A narratológia elég hasznos elbeszélő szövegek elemzésekor – és másutt, máshol, máskor? A bicskával jól tudunk kenyeret szelni, vaját kenni – és ha fát vágni vagy levest kanalazni akarunk vele? Persze nem erre van kitalálva – de az élességről vagy a hajlásáról így kapunk némi információt. *Üzemszerűen* nem fogjuk favágásra vagy kanálként használni – de rájöhettünk, hogy keményebb dolgok vágására vagy puha, esetleg folyékony anyagok áthelyezésére is alkalmas lehet.

A lírai szövegek például sokszor felfoghatók úgy, mint egy lírai én beszédei, akinek környezete van, aki látja valamilyen nézőpontból a körülötte levő világot – sőt olykor még történet is van a lírai költeményekben: vagyis elővehetünk olyan narratológiai kategóriákat, amelyek pedig elbeszélő szövegek elemzésére alkalmasak elsősorban. Tér, idő, nézőpont, történet – ezek értelmes megközelítések akkor is, ha nem narratív szövegekkel van dolgunk.

Nem pusztán teoretikus lehetőség tehát, hanem a gyakorlatban is előkerülő kérdés: mi volna, ha a narratológia módszereinek erejét, hatásosságát, alkalmasságát próbára tennénk. Az első próba az volna, hogyha (hagyományosan) nem elbeszélő(nek tekintett) szövegekre alkalmazzánk a narratológia módszereit: lírára, drámára, értekező

művekre. Most maradnék a verbális szövegek területén, bár Mieke Bal például (és sokan mások) a vizualitás területén is próbának vették alá a narratológia használhatóságát, nem is szólva a filmről, ahol kézenfekvő a narratológia alkalmazása. A zenével kapcsolatban erős kételyeim vannak. Ez az átvitel olykor sikerülne (hiszen a lírában gyakran vannak legalább nyomai a történetmondásnak, a drámában kifejezetten tradíció a történet-központúság), máskor nem: ez pedig segít megmutatni, hol és milyen határai vannak a narratológiának. Először erről szólok néhány szót.

Először is, az előadást és a szöveget már csak azért is szét kell választani, mert az „elbeszélői hang”, amin nagyon sok minden múlna, legfeljebb az írott változat szerzői utasításaiban lehet jelen. A megjelenített „szerző”-figura, ha van ilyen, már megint nem ugyanaz, mint amihez az elbeszélői nézőpontot köthetnénk. Egyáltalán: a dráma szakértői nyilván számtalanszor átgondolták már, hogy a történet, az elbeszélés és a történetmondás aktusa hogyan értelmezhető a dráma estében. Ugyancsak bajban lehetünk az idővel: az olyan *lassító* mozzanatok, mint a narratívákban a leírás, nem léteznek (vagy ha igen, csakis a leírt szövegben, nem az előadásban); és elvileg a *jelenet* a domináns forma (sem az összefoglalás, sem a részletező-lassító szünet nemigen elképzelhető. Az is nagy kérdés, hogy az anakroniák hogyan működtethetők – az időrend megváltoztatásai vagy a vissza- vagy előretekintések –, és végképp reménytelen a nézőpont (hiszen, mint mondtam, nincs elbeszélő). Az érdekes itt az lehet, hogy egy-egy rendezés hogyan próbálja megoldani mindazt, amit az elbeszélő szövegek gond nélkül és tradicionális eszközökkel el tudnak érni. Átveszi ezeket a verbális formulákat? Vagy sajátos színházi eszközökkel él? És ezek milyen viszonyban vannak az elbeszélő szövegek fogásaival?

A mottóban idézett szöveg azt a kényszert mutatja meg – és figurazza ki –, hogy a színháznak meg kell mutatnia, el kell valahogyan mondania mindazt, ami a (narratológiai értelemben vett) jelenetből nem derül ki – s amire az elbeszélő szöveg könnyedén képes. A klasszikus görög drámában a kar ilyen elbeszélő szólamnak is tekinthető; és persze a dráma más korszakaiban is voltak ilyen-olyan (bár nem a karhoz hasonlóan konvencionalizálódott) megoldások. A dráma esetében ugyanolyan gondokat okozhat a „szöveg” önazonossága, mint ahogyan a fentebb említett folklórszövegeknél: az előadás (töb-

bé-kevésbé) komolyan eltérhet a leírt szövegtől, de a leírt szöveg is (akár az előadási gyakorlattól függően, akár attól függetlenül) variábilisabb, mint a narratív vagy lírai szövegek: bizonyos korokban csak afféle vázlat a megírt drámai textus, amely az előadás gyakorlatára hagyatkozik, a „véglegesülés” esetleg csak egy pillanatnyi (átmeneti) állapot rögzítését jelenti, de sem az előadó, sem a szerző, sem a közönség nem tekinti minden ízében „szent”, változhatatlan, mindörökké állandó szövegnek.

Hogyan és mikor érdemes a lírai költészethez nyúlni a narratológia eszközeivel? Mint említettem, olykor van történet (vagy történettöredék) a lírai szövegben is: vagy a szöveg elbeszélője ad számot róla, vagy maga a szöveg fogható fel úgy, mint egy történet része – nyilván rengeteg változat van. A modern líra kezdeteinél ott a narráció: a *Kubla kán* – meglehet, homályos, töredékes – történetet mond el; a *Lírai balladák* egy része ugyancsak történetet mond el (valóban balladának tekinthető) – a romantika egyik célja éppen a műnemi határok fellazítása volt, ahol az elbeszélés lírai, a líra pedig (legalább nyomokban) elbeszélő. De persze ez nem tisztán történeti kérdés: korábban is, később is lépten-nyomon történettöredékekre bukkanhatunk – olykor pusztán azért, mert a lírai beszéd keretet kap, szituálódik: „Júliámra hogy találék, / Örömemben így köszönék, / Térdet, fejet neki hajték, / Kin ő csak elmosolyodék”; máskor (például az *Itt van az ősz, itt van újra* című versben) szereplőket és történetet, még ha csökevényeset is, azonosíthatunk. Nagyon sokszor *ábrázolódik* az idő, s ez rögtön valami történetet sugall: sok lírai szövegben utánajárhatunk az időrendnek, azt az időt, amiről a beszélő szól, ugyanúgy elemezhetjük, mint az elbeszélő művek elbeszélőjének szövege esetében. Ugyanakkor magának a beszédnek is van egy ideje, az is egyfajta történet – megszakításokkal, gyorsulásokkal, leállásokkal, változhat a beszélő nézőpontja, tudása – ez is (legalábbis olykor) elemezhető volna narratológiai módszerekkel. Ami ritkán fordul elő elbeszélő szövegekben – ám a lírában igen gyakori –, az a megszólítás, az aposztrofé: akár az olvasóé-hallgatóé, akár egy másik „szereplőé”; ez zavaró lehet, de nem lehet akadály például az időviszonyok feltárásának. A lírai vers beszélője *valahogyan* látja a világot – van, amit lát, van, amit tud, van egy bizonyos nézőpontja (és olykor reflektál is erre a tudásra-látásra). Ennélfogva

ugyanúgy, ahogyan az elbeszélő szöveg esetében, számot lehet adni arról, mennyire mindentudó vagy korlátozott ez a nézőpont, miféle szerep az, ahonnan a hangot halljuk. A beszélő át is adhatja a szót más beszélőknek (vagy éppen: nem adja át): alakmást vehet föl, és annak a nevében beszél, ekként jellemezve a szereplőt, vagy hol belülről, hol kívülről jeleníti meg a beszélőt. Ezek mind narratológiai kérdések is lehetnek.

Elő is kerülnek persze a narratológia kategóriái és módszerei, amikor a lírai költemény elemzéséhez alkalmasnak látszanak – de mintha volna az értelmezőkben némi aggodalom, hogy a narratív elemzés banalizálja, alulértékeli, túlságosan is leegyszerűsíti a lírai művet. Ennek az ellenkezője történik akkor, amikor értekező szövegeket vetnek alá elemzésnek az elbeszélésre kialakított módszerekkel: már több évtizedes hagyomány, hogy a történetírást (a történettudomány értekező szövegeit) elbeszélésekként elemzik, a narratológia arzenáljával – ez pedig mintha megemelné (már-már irodalmi ranggal ruházná fel) az értekező szöveget. Itt persze elég kézenfekvő az eljárás: van egy elbeszélő, aki történetet mond el – ez a narráció alapesete. Azzal már sokkal nagyobb bajban lennénk, ha nem történetmondó értekező szöveget (teszem azt, filozófiai esszét, műelemzést vagy biológiai traktátust) akarnánk elbeszéléstani elemzésnek alávetni – de nem zárom ki, hogy érdekes részletekre így is fény derülne. Lehetnek metalepszisek (az olvasóhoz fordulástól – az aposztrofétól – kezdve a beiktatott példázatokig), az elbeszélő valahogyan ábrázolja magát, sőt reflektálhat az írás (vagy a gondolatmenet) folyamatára: ezek mind tárgyai lehetnek narratív elemzésnek. Ugyanakkor persze – sokkal inkább, mint a líra vagy a dráma esetében – nehéz a narratológus dolga, ha értekező szöveghez nyúl, ez kétségtelen; de hát nem is kell erőltetni, csak felfigyelni rá, ha értelmesnek látszik megtenni az erőfeszítést.

A második próba, amit javaslok, nem látszik olyan durva kontraszt-nak: nem „idegen” anyagra alkalmazzuk a módszereket, hanem a megszokottnak, ismertnek egy sajátos változatára. Nem fát akarunk vágni a bicskával, csak épp túl morzsálódó vagy szikkadt kenyeret. Tehát kevésbé meglepő (de a gyakorlatban sokkal gyakoribb) teszt az, amikor maguk az elbeszélő szövegek (azok, amiket hagyományosan is elbeszélő szövegnek vélünk) állítanak hasonló kérdések

elé, például bizonyos elemek hiányával vagy túltengésével. Mi van, ha nincs történet? Ha áll az idő (például a leírásban)? Ha nem azonosíthatók a szereplők?

Magyarán: eszközeink teherbírását vagy hatókörét úgy is megvizsgálhatjuk, ha az egyébként is, hagyományosan, szokásosan az elbeszélő művek közé sorolt szövegeknek olyan halmazát (vagy egyes szövegek olyan részleteit) vizsgáljuk, ahol az eszközök nem látszanak használhatóknak. És nem kell feltétlenül olyan irodalmi művekre gondolni, amelyek programszerűen a konvenciók kijátszásával vagy figyelmen kívül hagyásával építkeznek – biztos, hogy a „klasszikus” szövegek közt is van egy sor elemzésre érdemes írás.

Vegyük tehát sorra, mi hiányozhat (és mi nem) az elbeszélő szövegből, s mit tud ezzel kezdeni a narratológia.

Az biztos, hogy nem hiányozhat az *elbeszélő*: minden szöveg (megszólalás, megnyilatkozás) mögött beszélőt tételezünk fel, még akkor is, ha történetesen nem mond semmit (gondoljunk az üres lapokra: akár Tandori versére, de már Sterne regényében is volt ilyen, és ki tudja, még hány esetben, mindenütt mást és mást jelentett). Mindamögött, ami elének kerül, egy intencionáló ént tételezünk föl, ha a szó szigorú értelmében nem beszél is el semmit.

Ugyanakkor olyan van, hogy nincs *történet*. Mikszáth a *Magyar várak regéiben* mindegyik várhoz legalább egy történetet fűz, de Árva várához éppen egyet sem. Ez sem a korabeli olvasónak nemigen tűnhetett fel, sem a mainak – a tárca műfajának konvencióiba bőven belefért (és belefér ma is), hogy egy-egy épület vagy tárgy leírásánál (s az ahhoz fűzött reflexióknál) több ne is legyen a szövegben. Kosztolányi *Alakok* című tárcasorozata párbeszédes jelenetekből áll, ezeknek azonban nincs történetük – vagy rengeteg más példát hozhatnánk a gazdag Kosztolányi-publicisztikából. Ezek nagyon is konvencionális történetnélküliségek, mégis a narratológiának kellene foglalkoznia velük. Ismétlem, nem csak a „formabontásról”, a modern vagy az avantgárd újító tendenciáiról van szó – vannak persze olyan szövegek, amelyek vagy a történet elszabadult túlburjánzásával, vagy megszakítottságával, vagy látványos hiányával defamiliarizálják az elbeszélés konvencióit, de a hagyományos elbeszélésekben is felfedezhetünk efféle.

Tehát biztosan van olyan elbeszélő szöveg, ahol (durván szólva) nincs történet – de *időnek* kell lennie. Ha más nem, a szöveg „elmon-

dásának” vagy az elolvasásnak az ideje. Genette ír a leírás és az idő viszonyáról, abban a kontextusban, hogy magának a főtörténetnek az ideje áll-e, avagy telik-e a leírás időtartama alatt – de mi van, ha nincs is főtörténet? Mihez kezdhetünk a leírás belső, minden mástól elszigetelt idejével?

Kicsit hasonlít ehhez a gyakorítás kérdése: akkor beszélünk gyakorításról, ha van *mihez képest* erről beszélni, ha vannak egyedi történetek. Olyannal nem találkoztam – de elképzelhető, hogy van ilyen, talán Örkeny egypercesei között –, ahol kizárólag ismétlődő (gyakorított) események teszik ki a történetet.

Nemigen hiszem, hogy létezhetne olyan elbeszélő szöveg, ahol nincs *szereplő* – de ezt is érdemes átgondolni. Ha nem történik is semmi (például a leírások esetében), valamilyen alanya kell hogy legyen a szöveg mondatainak: valami vagy valaki cselekszik vagy megesis vele valami. Az viszont, hogy a szereplő identitása bizonytalan, megket-tőződik, megsokszorozódik vagy eltűnik – ez nemcsak elképzelhető, de biztos is, hogy szembetalálkozunk vele.

Összefoglalva: érdemes volna szisztematikusan végigvenni mind-azokat a bevett kategóriákat, amelyekkel a narratológia operál, és azt keresni, hol *nem* alkalmazhatók, vagy legalábbis: hol okoznak gondot. A határokat, a zűrés és kérdéses területeket is fel kellene tární, hogy biztonságosabban mozoghassunk a kitaposott pályán.

A műfajok (és elnevezések) értelmes káosza – univerzalitás és nemzethez kötöttség

Amikor az első tudományos értekezésemet írtam, két barátommal együtt, egyikük azt javasolta, hogy érdemes a tanulmányt a káosz bemutatásával kezdeni. Mivel az írás célja éppen egy fogalom tisztázása volt, ez remek ötletnek mutatkozott: akkor juthatunk el a megnyugtató körülíráshoz, és úgy kelthetjük fel a leginkább az olvasó érdeklődését, ha megmutatjuk: miféle zűrzavar uralkodik, mennyi ellentmondó vagy széttartó meghatározás létezik. Hogy micsoda káosz van.

Bármikor, amikor fogalomtisztázásról, egy-egy kategória definiálásáról vagy megközelítéséről van szó, ez az eljárás, az összevisszaság megmutatása, elengedhetetlen és élvezetes része a folyamatnak. Márpedig ha műfajokról – a műfajokról általában vagy az egyes műfajokról – beszélünk, nagyon gyakran erről van szó. Ne is beszéljünk magának a műfaj szónak a használatáról – ekkora káoszt akár csak érzékeltetni is héraklészi feladat.

Ezért csak egy-két elemet említek, hogy azután ne megoldást kínáljak, hanem a megoldások-tisztázások természetén töprengjek egy kicsit.

Először is: köztudomású, hogy a műfajok nemcsak egyszerűen nem univerzálisak, de gyakran még regionálisnak is nehéz nevezni egyiket-másikat, nem is szólva az időbeli változatosságról. Ha vita van a műfajmegjelölések körül, az gyakran (a leggyakrabban) ebből fakad: más szóval jelölnek egy-egy szövegtípust pár száz (vagy akár csak pár) kilométerrel odébb, és mással pár évtized (vagy akár csak év) távolságból. Az igazi ünnepeket éppen az jelenti, amikor egy-egy műfajmegjelölés hasonlónak tetszik nagy térbeli vagy időbeli távolságból: az ókori és a modern óda, a japán vagy az európai regény, pláne – vegyítve a két szempontot – a régi kínai és a modern magyar

elégia: ezek olyan megfelelések, amelyeknek bizonyításán érdemesnek látszik sokat dolgozni. Tehát a műfajproblémák egyikét mindenképpen az *elnevezések* jelentik. Nyelvterületenként és történelmileg más-más megnevezést használnak bizonyos szövegtípusokra. Még az is lehet, hogy nyelvterületen belül is vannak efféle zavarok, még ha a kor ugyanaz is: vajon a hatalmas anglofón vagy frankofón nyelvterületen, ahol természetesen figyelembe kell venni a volt gyarmatok kultúráit is, ugyanazokat a műfajelnevezéseket használják-e, és pedíg ugyanabban az értelemben, egységesen, mindenütt?

Ugyanakkor ennek a fordítottja is igaz: hogy tudniillik nem feltétlenül a megfeleléseket keressük, hanem a specifikust, az össze nem hasonlíthatót, az egyedit – legyen bár ez a kor vagy a kultúra (vagy nemzet, nyelvterület stb.) specifikuma. Vannak olyan műfajmegjelölések, amelyek aligha azonosíthatók más nyelvterületeken: annak pedig számos oka lehet, hogy miért van ez így. Csak egypár példa. A hatvanas-hetvenes években elterjedt – utána lehet nézi, hogy hogyan, kiknek a kezdeményezésére, miért –, hogy a líra egy válfaját (mondhatjuk: műfaját) elkezdtek a „hosszúvers” kifejezéssel illetni. Magyarán: a szakmai közvélemény megteremtett egy új terminust, és bizonyos szövegeket megfeleltetett ennek, jelesül Juhász Ferenc és Nagy László bizonyos műveit, s aztán másokra is alkalmazni kezdte (bár úgy emlékszem, hogy visszamenőleg, korábbi korok műveire nem). Nem érdemes azt vitatni, hogy volt-e ennek értelme, megalapozottsága, fogadjuk el tudománytörténeti tényként – megtörtént. A korszak profi értelmezői – úgy emlékszem – nemigen vették figyelembe a világirodalmi közeget; az új műfaj kitalálásakor semmiféle komparatív szempontot nem érvényesítettek. Meg is maradt ez a „hosszúvers” afféle hungarikumnak: zárványnak – függetlenül attól, hogy időbelileg is zárványnak bizonyult, manapság ritkábban használják, sokszor csak alkalmi szóvirágként.

Nagyjából az ellenkező folyamat játszódott le azokkal a 19. századi műfajterminusokkal, amelyek éppen a komparatív megfontolások révén jöttek létre – hogy a magyar változat különállását, sajátos mivoltát, nemzeti jellegét hangsúlyozzák. Az olyan elbeszélő műfajok, mint a „rege” vagy a „beszély” bizonyára elhelyezhetők volnának a novella vagy a kisregény (esetleg a mese) kategóriáiban, a megfelelő megszorításokkal és kiegészítésekkel – de valamilyen okból ezek a terminusok

a korszak szerzői és értelmezői számára fontosabbak voltak. (Még ha időben korlátozott volt is a használatuk, és speciális, korlátozott jelentést tulajdonítottak is nekik.) Azt sem nagyon nehéz megválaszolni, hogy miért: a magyar irodalom elkülönültségét, sajátos vonásait, belső fejlődésének autonómiáját kívánták ezzel hangsúlyozni, és implicit módon szembeállítani mindazzal, ami más nemzeteknél, más kultúrákban, más irodalmi közegekben történik. A magyar kontextuson kívül ezek a műfaj-kategóriák nehezen is értelmezhetők – és éppen ez a cél, a különlegesség felmutatása, a besorolással szembeni ellenállás.

Vagy van egy harmadik változat (meg még sok-sok, ezeken kívül is): amikor az irodalom mezejét alakító szereplők egy része – komparatív megfontolásokból, nagyon is szem előtt tartva más nyelvterületek és kultúrák sajátosságait – egy bizonyos műfaj-kategória *importjára* törekszik. Azért fogalmazok ilyen nyakatekerten, mert olykor szerzői törekvésekről van szó, máskor a hivatásos értelmezők ambíciójáról. Ez voltaképpen az alapeset – amikor egy-egy műfajmegjelölés meghonosodik, előbb a hivatásos közvetítők, később a nagyközönség is elkezd használni, akkor mindig az történik, hogy egy másik kultúrából, nyelvterületről átvesszünk (többnyire magyarítva) egy-egy kategóriát. Előfordul azonban, hogy ez az átvétel nem vagy nem egészen sikeres, miközben tanúi vagyunk a meghonosítás törekvésének. Így járt a románc vagy románcos történet: a prózai vagy verses elbeszélő műfajoknak az a változata, amely értékszerkezetét tekintve sajátos, amennyiben nem tragikus és nem is komikus; olykor, hogy teljes legyen a zűrzavar, elégikusnak is mondják. Nos, a románc nemigen találta meg az útját és helyét a magyar műfaj-kategóriák rendszerében, holott voltak javaslatok a beillesztésére. Sikeres importnak bizonyult viszont a „rövidtörténet” (egybe- vagy különírva) – noha ez könnyedén megfeleltethető a novellát fedő „short story” kategóriájának, s ezért megkettőzésnek látszik, mégis széles körben elfogadottá vált. Talán hogy felváltta a klasszikus novellához fűződő asszociációkat (csattanós, egy szálú, kevés szereplős stb.).

Újabb kérdés lehetne, hogy ugyan honnan vesszük ezeket a műfajmegnevezéseket. Az egyik forrás nyilvánvalóan a hagyomány szentesítette professzionális – irodalomtörténetési – szóhasználat; de ennek forrása gyakran a szöveg maga, jelesen az a paratextuális jelzés, amely a szöveget valamilyen szövegtípusba besorolja. Itt mindenekelőtt a

címre és alcímre kell gondolnunk: ezek mintegy megszabják, hogy hová is helyezzük el a műfajok képzeletbeli térképén a szöveget.

De a paratextusok legalább annyiszor okoznak problémát, mint ahányszor eligazítanak a műfajok katyvaszában. Könyvtárnyi irodalma van a *Divina Commedia* címnek. Az sem éppen egyszerű, hogy a *Holt lelkek* alcíme vajon miért „poéma”. Esterházy nagy művének címe voltképpen két műfajmegjelölés (*Termelési regény* – *kisssregény*), amelyekhez alcímként egy harmadik adódik: „regény”. Nem megyek bele ennek az elemzésébe, csak jelzem: kettő közülük nagyon erősen korhoz kötött kategória: a „termelési regény” talán egy évtizedet (bár igen súlyos évtizedet) élt meg, sem előtte, sem utána nem használták (s nem is keletkezett olyan szöveg, amelyre alkalmazhatták volna); a „kisregény” (és most tekintsünk el a három s értelmezésétől) a hatvanas-hetvenes évektől volt igen kedvelt (és speciálisan magyar) terminus, kényelmes, de teoretikusan nehezen megalapozható, és a kor levegőjét (hogy ne mondjam: szagát) erősen magán viselő kritikai szóhasználat. Mint ha csak a terjedelem miatti mentegetőzés rejlene benne. (Hallott már valaki „hosszúregényről”?) Végül a cím „regény” szava pedig mintha a kiadói gyakorlat előtti ironikus főhajtás volna: tessék, olvasók, hogy tudjátok, mivel álltok szemben; tessék, könyvtárosok, ne legyen probléma a címleírással. Hasonló ironikus gesztus az egyes kiadásokban csak néhánylapnyi *Fuhasrok* alcíme: „regény” – lehet ugyanis amellett érvelni, hogy ez a rendkívül sűrű, sok szereplőt mozgó és igen fordultatos szöveg *tényleg* regény volna. Ugyanakkor konvencióinknak ellentmond a terjedelem: a *Fuhasrok* így válaszol a *Termelési-regényre*.

A paratextusok tehát olykor nagyon komolyan veendő, máskor ironikusak, vagy bonyolult jelentést hordoznak, s nem mindig vehetők a műfaj halálos biztonsággal kijelölő, szó szerinti értelemben. Mikor hogy: ez mindig a konkrét esettől és az értelmezéstől függ. Ami közös elemnek látszik (vagy legalábbis: gyakorinak), az a *helyfoglalás*. Amikor egy paratextus (cím, alcím, előszó, utószó, fülszöveg) bejelenti, hogy a szöveg ehhez vagy ahhoz a műfajhoz sorolandó, akkor nemcsak a szöveget helyezi el, hanem meg is határozza azt a szabályrendszert, amelynek figyelembevételével a szöveg olvasandó, és meg is változtatja azt a mezőt, amelybe a szöveg belép: gyarapítja, kicsit át is rajzolja. A szöveg önmeghatározása nem feltétlenül ártatlan, szerény jelzés, hanem olyan húzás, ami az értelmezőt lépéskényszerbe hozza: affir-

málja vagy vonja kétségbe a paratextus sugallatát, tegye témájává a műfaj megjelölését.

Nem tudom, mennyire sikerült érzékeltetnem a műfaj-kategóriák területén uralkodó káoszt; amiket felsoroltam, mind közismert példák, és legtöbbször bizonyára már oda sem figyelünk rájuk. Jól elvagyunk nélkük, nem kell belekeverednünk a tisztázásba. Logikusan most annak kellene következnie, hogy rendet teszek, megmutatom, hogy hol van a kiút a zűrzavarból, tisztázom végre a fogalmakat. De nem ez a célom, nem is vállalkoznék ilyesmire. Sokkal inkább azt tartom elemzésre érdemesnek, hogy milyen erők mozgatják a zűrzavar létrejöttét, milyen szándékok lehetnek a terminológia, a kategóriarendszer kuszasága, ennek reménybeli felszámolása vagy akár fenntartása mögött. Még egyszerűbben: mire jó mindezzel vacakolni vagy mindezt félretolni, miért van, hogy a műfajról szóló diskurzusok jelentős része éppen az alapfogalmak tisztázásával van elfoglalva.

Az olvasó felfigyelhetett arra, hogy eddig – menet közben – már számos elemre céloztam, amelyek legalább részben magyarázatul szolgálhatnak. Azzal kezdtem például, hogy a kultúrák és nyelvterületek közötti műfaj-megfeleltetések bizonyításán érdemesnek látszik sokat dolgozni. Magyarán: az efféle tevékenység a szakma legitimálása egyben, annak a jele, hogy megoldandó problémák tornyosulnak előttünk, és fáradtságos munkával megoldjuk őket. Vagy később arra utaltam, hogy a nemzeti büszkeség, a nemzeti kultúra specifikus voltának előtérbe helyezése lehet a cél: külön, nemzethez és kultúrához kötött fogalomrendszert alakítunk ki, amely hasonlíthatatlan, összevethetetlen másokkal. Vagy éppen ellenkezőleg – példának tekintett, haladottabb vagy érdekesebb kultúrákhoz vágynánk hasonlulni, ezért mindazokat a jelenségeket igyekszünk felfedezni a sajátunkban, amelyek másutt evidensek, nálunk kevésbé.

Ez kellemetlennek és szigorúnak hangzik: mintha csak azt állítanám, hogy ideológiai, sőt politikai, enyhébb esetben önös egzisztenciális számítások állnának a műfaj-kategóriák káosza mögött. Nem, ezt nem állítom ilyen határozottsággal – bizonyos esetekben lehet, hogy erről van szó, máskor „nem tudják, de teszik” (vagyis: efféle megfontolások nélkül, de a szakma automatizmusai, a tudományos élet kényszerei vagy egyéni érdeklődés miatt mégis ez a tevékenység

uralkodik el a szakma egy részén), megint máskor mindez akaratlan mellékterméknek bizonyul.

A műfajok rendszerének állandó újraírása, az ellentmondások feloldása, az átláthatóságért folytatott küzdelem legalább három másik céllal függhet össze: először is, ez igen fontos lehet az *oktatásban*: elemi kötelessége az általános iskolától az egyetemig minden irodalomoktatásnak, hogy reflektáljon a szöveg műfaji hovatartozására, ennek történeti és poétikai vonatkozásaira, hogy kialakítsa a műfaji szabályok iránti érzékenységet, a műfaj történetének akár felületes ismeretét. Másodsor: természetes, hogy a művek *értelmezésében* (az iskolától a kritikáig vagy az irodalom bármilyen közvetítéséig) szükségképpen jelen van a műfaji szempont: ez ad lehetőséget az összevetésre, a jelentésadást részint ez támasztja alá, és hozzájárul a történeti kép meg-, át- és újrarajzolásához. Harmadsor: akár a nemzeti büszkeség, akár a más nemzeti kultúrákkal történő összevetés, akár a más kultúrák körébe való harmonikus beillesztés a cél vagy az eredmény: a műfajok komparatív elemzése a *nemzeti* irodalom önismeretének az eszköze is. Az irodalomtörténet-írásnak, a kritikának, az oktatásnak és egyáltalán: az irodalom rendszerében való mindenféle részvételnek megkerülhetetlen eleme annak megmutatása, hogy mennyiben egyedi és mennyiben másokhoz hasonló a szöveg (vagy egy kor, egy régió irodalma), mi köze van a környező más nyelvekhez, kultúrákhoz, nemzetekhez.

Ez a három (és bizonyára még sok más) cél volna a műfaj-kategóriákon történő spekulálásnak a közvetlen célja. Fontos és önmagukban is jogosult, igazolható célok. Megnyugodhatunk tehát, hogy rendcsináló tevékenységünknek értelme és nemes célja van. De hadd csöppentsék újra egy keserű cseppet a tortára. A rendrakás, az osztályozás, a kategorizálás, tetszik, nem tetszik, hatalmi kérdés is. Aki besorol, annak hatalma van – megteheti, szót kap, odafigyelnek rá, és mert a besorolás aktusa felruházhatja tekintéllyel, a jobban tudás látszatát kelti. Dominancia és osztályozás együtt járnak: ha egyszer arra szánjuk rá magunkat, hogy a műfajok dzsungelében rendet vágjunk, hatalmunkkal élünk, vagy ekként teszünk szert némi hatalomra. Nem sokra, nem látványosra. Ezért igenis jól jön nekünk a dzsungel. Mindig találunk benne nyesegetnivalót, irthatjuk a bozótot, vagy újat ültethetünk.

Mennyit értünk egy idegen kultúrából? Kis esettanulmány¹

A fordítás lehetetlensége, reménytelensége és szükségessége, az idegen kultúrában való jártasság fontossága és szükségszerű kudarca, a kultúrák átjárhatósága és átjárhatatlansága, az idegenség és ismerősség kérdései (akár a tér, akár az idő választ el/köt össze) Szegedy-Maszák Mihály évtizedek óta kedvelt témái: írásaiban, előadásaiban, órákon és magánbeszélgetésekben vissza-visszatérnek, hol teoretikus problémaként, hol anekdotaként, hol gyakorlati feladatként. Ezzel folytonosan egyetértést és ellenkezést vált ki: hol igazat adunk neki, hol berzenkedünk; az elméleti érvek mindig vitathatók, a gyakorlatiak mindig esetlegesek. Nem könnyű beletörődni abba, hogy valami (bármilyen) megismerhetetlen, lehetetlen, örökre zárt maradjon; ahogyan azt sem könnyű elfogadni, hogy a dolgok egyszerűen és könnyen megoldhatók volnának, az akadályok csak látszólagosak és legyőzhetők lennének.

Amikor 2002-ben többünket felkérték arra, hogy észt kollégáinkkal együtt elemezzük egy észt író novelláját, azonnal Szegedy-Maszák Mihály tamaskodásai ötlöttek fel bennem. Az itt következő írás vak(merő) szembeszegülés tanárom jogos óvásaival: olyan kísérlet, amelyet biztosan kétkedéssel fogad – és persze teljesen igaza is van.

¹ Friedebert TUGLAS, A világ végén, in Friedebert TUGLAS, *Végzet. Három novella*, Gyoma, Kner Izidor kiadása, 1933, 5–65. – A tanulmány egy 2002-ben, Észtországban elhangzott előadás erősen módosított változata. Elhangzott a *Fordítás, közvetíthetőség és kulturális identitás* pályázat (NKFP-/041/04) keretében a Petőfi Irodalmi Múzeumban 2008. április 4–5-én megrendezett „...és a fordításnak sincs műzsája” – *Fordítás, közvetíthetőség és kulturális identitás* című konferencián.

Hiszen az első kérdés rögtön az volna: lehetséges-e egyáltalán számot adni egy olyan fordításról, amelynek forrásszövegéről nem sokat tudunk? Amelynek forrásnyelvét nem is ismerjük? Amelynek forrás-szöveggörnyezetéről a leghalványabb fogalmunk sincs? Lehet-e kiragadni egy szöveget (ráadásul fordítást) mindabból, amiből érkezik, és megfordítani a vizsgálat irányát: a szövegből megkonstruálni – mit is? A szerzői világképet? A stílárís-műfaji-korszak-környezetet?

A következőkben megpróbálom Tuglas egy rövidtörténetének csakis a célszövegét (a magyar fordítást) vizsgálni, és egészen pontosan le tudom írni, hogy mire nem terjed ki figyelmem; ráadásul még csak nem is a fordítás minőségét veszem szemügyre (ami eléggé kétséges művelet volna a forrásszöveg és a forrásnyelv ismerete híján), hanem arra a közegre figyelek, amely a szöveget a célkultúrában várta – a szövegeknek arra a hálózatára, amely a magyar változatot vette körbe.

Tehát hadd vegyem először sorra, miről nem tudok beszélni. Mivel észtül nem olvasok, nem olvastam eredetiben Tuglas szövegét. Nem ismerem továbbá Tuglas helyzetét a jelenlegi kánonban, sem pedig a korabeli, kortársi kánonban; semmit nem tudok fogadtatásáról – sem a kortársiról, sem a későbbiről, a mairól; és, ami a legfontosabb, fogalmam sincs művének stilisztikai, műfaji, kulturális, szövegi státusáról a megszületés kontextusában.

Amit többé-kevésbé ismerek, az az a stilisztikai, műfaji, kulturális, szövegi mező, ahová Tuglas szövege akkor érkezett, amikor magyarra fordították. Ismerem valamelyest a harmincas évek magyar olvasóinak várakozásait, előföltevéseit, háttérismereteit, ízlését, vonzalmait. Tudok magyarul, ezért van némi fogalmam arról, hogy hogyan alakul (ki) a stílus, hogyan válogatunk a szóalakok közül, hogyan szerkesztjük meg a mondatot.

Igy tehát mindabból, amit tudok és amit nem tudok, megpróbálom fölvezetni a kultúrák közötti fordítás ezen speciális esetét. Természetesen gyakorlatilag minden fordítás kultúrák közötti: a nyelv és a kultúra kölcsönösen meghatározza egymást, és a fordítások leggyakrabban egy bizonyos nyelvből egy másik nyelvre történnek. De – és ez volna egyik hipotézisem – ha ezt a kultúrák közöttiséget figyelembe vesszük, az eredeti értelmezésében és státusában is komoly módosulások, változások következhetnek be.

Amikor egy szöveget egy másik kultúrába/nyelvbe fordítunk, a hátterben mindig ott van az a hallgatóságos feltételezés, hogy a szöveg valahogyan megtalálja majd a helyét a célkultúrában. Így tehát amikor egy rövidtörténetet (Tuglasét) lefordítanak, ez valamilyen műfajt, egy bizonyos stílust, és ennek megfelelően meghatározott irodalmi irányzatot idéz föl annak az irodalmi mezőnek a befogadásában, ahová bekerül. Minthogy nem tudom mindazt, amit nem tudok, csakis azok tudják megmondani, hogy Tuglas szövege a megfelelő helyre került-e a magyar kontextusban, akik otthonosak az észt irodalomban. Én csak annyit tehetek, hogy a saját kultúrámnak megfelelően ítélem meg a másik kultúra szövegét.

Most hadd vázoljam röviden, hogyan olvasom én a szöveget. Értelmezésem értelmezésre (fordításra) épül.

A szöveg, amennyiben és ahogyan ez a magyar fordításban érzékelhető, az európai irodalom posztszimbolista, szecessziós vonulatához tartozik. A látomás központi szerepe jellemzi, a szélsőséges helyzetek, cselekedetek, körülmények számtalan apró részlettel zsúfolt leírása, a természet „keleties” jellegének képe, amely telis-tele van érzékiséggel – míg a másik oldalon áll a tenger borzalmainak extravagáns rajza. Az élő és a holt számos szinten és számos nézőpontból állítódik szembe egymással, ahol is nagy hangsúlyt kap az élő dús vegetációja; az élő természet szférája, paradox módon, nem (vagy nemcsak) a csendesség, nyugalom és megelégedettség helyszíne, hanem halálosnak, halált hozónak is bizonyul. A történet szintjén a magányos hős ismét csak régi motívum, nem beszélve a tengeren hányódó hősről, és transzcendens vagy csodálatos élményeiről és kalandjairól (az *Odüsszeiától* a *Robinson Crusoe*-n keresztül az *Ének a vén tengerészről*-ig). Jól ismerjük a szecesszió vonzódását az alapvető európai mítoszokhoz; a korszak számos elbeszélő műve hagyományos toposzon alapul, noha eléggé módosítva, átalakítva vagy akár a végletekig hajtva azt. Közismert magyar példa Ady programadó verse, az *Új vizeken járok*, a bátor, magányos hajós alakjával, aki az egész világ ellen indul. És emlékezzünk csak vissza a preraffaelita és szecessziós festészetre is, ahol a téma igen gyakran toposz, egy régi és jól ismert esemény vagy alak felidézése. Ez azt sugallja továbbá, hogy ami a szöveg elbeszélője (vagy inkább az elbeszélő elbeszélője) számára fontos, az nem a helyzet és cselekmény egyedisége, eredetisége vagy újdonsága, hanem sokkal inkább a jellem, a lehetőségek, az

érzelmelek részletező, kifinomult elemzése, és a lehető leglátványosabb, leghatásosabb, legkifejezőbb, legragikusabb és legmegrendítőbb *megoldás* kidolgozása. Tuglas esetében a Paradicsomhoz hasonlatos földön partot érő magányos tengerész, aki annyi kínon és keserven ment keresztül a tengeren, nem a szöveg valóságos tárgya – sokkal inkább az a tét, hogy ez a Paradicsom mennyire problematikus, s hogy miféle váratlan és drámai válaszokat vált ez ki a tengerészből.

A részletes, koncentrált leírások, és a váratlan, látomásos, kontrasztos változások (a cselekmény, a szereplő, a lelkiállapot és gondolkodás stb. szintjén) nyilvánvalóan a szecessziós (vagy posztromantikus, korai modern) írásmód jellegzetességei. A részletek folytonos keresése, az állandó küzdelem az érzéki (megérzéskítő) leírásért olyasvalami, aminek párhuzamai fellelhetők a vizuális művészetek „dekorativitásában” vagy „ornamentikus stílusában”. Csakhogy mindez nem azt (vagy nem pusztán azt) szolgálja, hogy felékesítse azt, ami már adott, hogy ehhez új és új elemeket adjon hozzá, hanem legelsősorban harcot jelent azért a nyelvért, amellyel a világ végtelen gazdagságát és bonyolultságát ki lehet fejezni. A jelzők és határozók, minősítések és megszorítások, a színekre, illatokra és hangokra alkalmazott szavak hihetetlen bőségben tenyésznek ebben a nyelvben, s mindegyikük azt próbálja megragadni, ami az érzékekben van – folytonos harcot folytat azért, hogy a nyelvet és az érzékiséget összhangba hozza.

E művelet legalkalmasabb terepe az a világ, amely tele van érzéki tapasztalatokkal – olyan világ, amely vagy ijesztő, sötét és gonosz, vagy kedves, kellemes, virágzó és erotikus. Tuglas rövidtörténetében mindkettő megtalálható, és mindkettő forrása a természet rendkívülisége.

A szöveg egy másik eleme maga a természet: vagy ellenséges, támadó, gonosz alakjában, vagy pedig kézhez álló, kellemes, baráti formában. Csakhogy a természet mindkét esetben felette áll az ember uralmának: nemcsak az emberi tevékenység maga rekesztődik ki ebből a világból, hanem még az emberi (vagyis: óriási) szférában is alig-alig van nyoma az emberi beavatkozásnak. Így tehát a természet akkor és azért a legszörnyűségesebb és a legszebb, amikor és mert az ember nem tud vele megbirkózni.

De az élő és holt dimenziója mentén ez a természet kettéhasad: hősünknek először szembe kell néznie a természet olyan erőivel, amelyekben az élő elem nincs jelen; a szörnyű, romboló viharral, és az

után a kövekkel borított szigetekkel, amelyeken vegetációnak nyoma sincs. Lassan és fokozatosan egyre több és több élet bukkan elő; míg végül – radikális lépésként, mintha csak ebben a lépésben egy másik radikális lépés, a tenger haragja tükröződne, amely az új világhoz elvezetett – az élet válik uralkodóvá, a vegetáció és a végtelen gazdagság, a nyugalom és a szabadság.

Ebben a tekintetben érdemes megvizsgálni azokat a *lépéseket*, amelyek elvezetnek a csodálatos szigethez. A tengerészek olyan szigetekhez érkeznek, ahol nincsen élet; azután olyanokhoz, ahol madarak vannak, amelyek vagy élettelennek, vagy öröknek tetszenek – nem pusztulnak el akkor sem, ha rájuk lőnek. És végül ott a tökéletes sziget, ahol élet is, halál is van – a fák, amelyeket először megpillantanak, egyszerre élők és holtak, részint (alul) halottak, részint pedig (a koronájukon) virágzanak és zöldek. Noha halványan és rejtett módon, a halál belopózik az életnek ebbe a világába már a kezdet kezdetén.

Csakhogy a természetben levés, a természet nem uralható, vad, élő világába való alámerülés az ember ember voltának elvesztését – a nyelv elvesztését jelenti. A nyelv tehát szembeállítható a tiszta és néma természettel, a megértés, a magyarázat, a kifejezés az igazi természetben vagy szükségtelen, vagy egészen nem emberi (és nem nyelvi) alakot ölt: a valóságos élet a természetben az *állati* élet, élet nevek és nyelv nélkül, amely elemi gesztusokra és elemi érzésekre redukálódik. A teljes boldogság nyíltan nyilvánul meg, és a nem problematikus, reflexió nélküli szexualitás uralkodik benne, a biológia szférájában, amely nem szorul sem magyarázatra, sem értelmezésre.

A vadon, az őserdő, a természet kvintesszenciális alakjában nem *kultúra*. Nincs semmiféle értelemben vett közvetítés: nincs piac, nincs kommunikáció, nincs nyelv, nincs család, nincsenek eszközök. Minden, ami a biológiai szükségletek fölött van, fölöslegesnek tetszik – jelek, ruházat (amely maga is jel), reflexió.

Úgy fest azonban, hogy a biológiai én mégiscsak több, mint a test mechanikus működése: az óriásnő érzelmeket mutat, úgy látszik, éredeklik az erotikus játékok, és még kommunikál is kvázi-*természetes* jelek útján. A természet és a kultúra közötti megosztottság vagy ellentét tehát korántsem abszolút érvényű. S a dichotómia másik végén, az ember/kultúra pólusán ott vannak a beszélő nagyon is biológiai-természeti érzékelései, mint amilyen az éhség, fáradtság, nemi vágy.

Itt van tehát a kultúra és a természet – melyikük alkalmazkodik a másikhoz? Melyiküknek kell többet feladnia lényegi jellemvonásaiból? Ebben a tekintetben a győztes természetesen a természet. A kultúra mintha a természetre *ráhelyezett, fölé tett* valami volna, élőködő, másodlagos vagy kiegészítő a természethez képest. Így tehát a hős – igencsak figyelemreméltó és meghökkentő gesztussal – lemond a beszédről, mert noha felfigyel arra, hogy az óriásnő nem hajlandó beszélni, őt magát a verbális kommunikáció mintha nem is nagyon érdekelné. Aztán, természetesen, egy pillanatnyi meglepődést követően kész arra, hogy elfeledkezzen a mezítelenségről. Nagyon hamar hajlamos nemi vágyát is kifejezésre juttatni, anélkül hogy a szégyenérzet bármennyire is hatalmába kerítené őt, vagy elfojtaná tetteit.

Ebben az értelemben mindaz, ami a hőssel történik, a természet diadala a kultúra fölött. A kultúra elveszíti olyan lényegi elemeit, mint a kommunikáció, a reflexió, a nyilvánosság, a hatalomgyakorlás, a történelem stb. – s ezek helyett elnyeri a reflektálatlan és minden hatalom fölött álló (vad és természetes) erotikus világot.

De végül is fölülkerekedik-e a kultúra a természeten? Az óriásnő *meggyilkolása* mint a természet legyőzésének gesztusa nyilvánvalóan nem diadal, ahogyan ezt az elbeszélő is észreveszi története végén (és semmiképpen nem *kulturált* megoldás). Az élet és a halál, a természet és a kultúra, Érosz és a nyelv, a reflektálatlanság és a reflektálás igénye feloldatlan kettősségek maradnak. Úgy tetszik, hősünknek gyilkolnia kell ahhoz, hogy visszataláljon a kultúra útjára, az erőszak nélküli világba, meg kell szegnie a törvényt, a kultúra alapvető törvényét. Ölnie kell, be kell vezetnie a halált (a véget) az életnek ebbe az örökkévaló (végtelen) világába. Megálljt kell parancsolnia az örök ismétlődésnek. És ez az erőszak, másfelől, nagyon is a természet alapvető törvényeihez tartozik: az ölés *természetes*, ugyanúgy, ahogyan az élet maga is természetes, az ölés valamennyi, a természet világában élő lény alapvető cselekedete.

A hős tehát megmenekülhet a természet világából, és visszafordulhat a kultúrához. Csakhogy nyomasztóan mély nosztalgiája van a természet szférája iránt; találkozása a *másik* világgal meghatározza majd saját világához fűződő viszonyát mindörökre. Ez az a *másik*, amely csaknem teljesen hiányzik az ő saját világából: ebben a szférában nincsenek csodák, nincs terük a felelőtlen és reflektálatlan tetteknek,

az ellenőrizetlen nemiségnek, a közvetlenségnek. Egyszerűen tehát csak nagyon kis tere van a természetnek magának. A legfontosabb utak vissza ehhez a természeti világhoz az álmok és a látomások, a képzelet és talán az *irodalom*.

Hozzátehetem e ponton azt a halvány feltételezést, hogy Tuglas rövidtörténete bizonyos értelemben öntükröző: a nyelv elkeseredett küzdelmet folytat azért, hogy kisajátítsa/elsajátítsa a halhatatlan és halálos természetet, a vegetációt és a biológiai, reflektálatlan létezését, éppúgy, ahogyan a hős megpróbál feloldódni a sziget életében, a *kultúra* (az erősen kidolgozott, poétikus és retorikus nyelv) nosztalgikus a vad, uralhatatlan *természet* iránt; az álmok és látomások világának gyarmatosítása vagy elsajátítása/kisajátítása a cselekmény szintjén a szöveg stratégiáját tükrözi: a harcot azért, hogy a más dimenzióban lévő világot megragadja és értelmezze.

Az utolsó jellegzetesség, amit a rövidtörténettel kapcsolatban ki kell emelni, az a szecesszióra olyannyira jellemző univerzalizmus. Megfelelően annak, amit a szecesszió topikus vagy archetipikus természetéről mondtam, ennek a korszaknak vagy iskolának a szövegei megkísérlik elkerülni az utalást mindarra, ami túlságosan lokális, ami túlságosan kötődik egy meghatározott térhez vagy időhöz, még a nevekről is lemondanak (mert ez egy bizonyos országra vagy nyelvre utalna). Ez egyfajta egyetemlegesség, az a meggyőződés, hogy a legfontosabb kérdések ugyanazok az egész világon, minden időben, s hogy ezeket nagyon általános szinten kell megfogalmazni. Tuglas rövidtörténete számtalan nyelven és számtalan országban megíródhatott volna, és Tuglas bizonyára úgy gondolta, hogy bármely történelmi időhöz tartozhatott volna.

Tuglas rövidtörténetének ez az egyetemleges jellege az, ami lehetővé teszi, hogy például a magyar irodalmi színtéren felbukkanhasson. A Tuglaséhoz hasonlatos rövidtörténeteket írtak Magyarországon is, ennek a rövidtörténetnek néhány fő jellegzetessége megtalálható a magyar posztromantikus-szecessziós hagyományban is. A különös azonban az, hogy szemben az iskola univerzalizmusigényével, virágzásának ideje elég hamar lejárt. Az első világháború után ez a fajta írásmód – legalábbis Magyarországon – némileg elavulttá vált.

Azzal a motívumkinccsel, azokkal a jellemekkel és cselekményszerkezettel szemben, ami ezt a rövidtörténetet jellemzi, magyar közre-

adása idején a korszak magyar prózáját sokkal inkább valamiféle új klasszicizmus jellemezte, egyfajta száraz és tömör tárgyiasság, olyan prózaírási mód, amelyben igen kevés és gondosan megválogatott metafora kaphatott csak helyet, ahol a látomásos képek és színek szigorúan a háttérbe szorultak vagy korlátozva voltak, az erotikus elemek pedig nagyon rejtve és erősen kódolva jelenhettek meg (már ha egyáltalán megjelentek). Ez a prózaírás a város vagy a falu helyi, kis eseményeit állította a középpontba, a mindennapokat, a különös társadalmi szerepeket, funkciókat és viselkedésformákat, és különösen az emberek kommunikációját a meghatározott helyzetekben – mindezen jegyek nyilvánvalóan alaposan különböznek attól (vagy épp ellentmondanak annak), amit Tuglas szövegében találunk.

Tuglas rövidtörténetét számos okból fordíthatták le magyarra. Először is, a fordítás nagyon fontos része volt a magyar irodalmi kommunikációnak a kezdet kezdetétől, és kulcsfontosságú maradt egészen a mai napig. Másodszor: az, hogy lépést tartson a magyar irodalom mindazzal, ami a kortárs európai kultúrában történik, a 20. század elején különösen fontos törekvés volt, s – ami még ennél is jelentősebb – fegyverként szolgált a modern törekvések oldalán mindennemű konzervatív gondolkodással szemben. Harmadszor: a kitekintés a *perifériára* ugyancsak központi kérdése volt valamennyi modern iskolának, a „kis” nemzetek iránti érdeklődés (Európában vagy Európán kívül) csakúgy, mint az egzotikus, az eredeti, a fősodron kívül eső iránti érdeklődés. És negyedszer: a század elejétől fogva a finnugor származási vonal egyre elfogadottabb és egyre érdekesebb lett. Világos, hogy a harmadik és a negyedik pont ellentmond egymásnak. A Tuglas iránti érdeklődés részint a központi/periferikus státusz eredménye lehetett (ahol is Magyarország lett volna a központ Észtországhoz képest), míg a negyedik pont értelmében Magyarországon és Észtországon *egyaránt* periferikusak voltak, s egymást a „nagy” nyelvek és irodalmak imperializmusának szorításában találták meg.

Tuglas rövidtörténete tehát egy kicsit későn jött. Magyar fordítója úgy értelmezte, mint ami egy valamivel korábbi irodalmi konvenciórendszerhez tartozik: hangsúlyosan poétikus nyelve, archaizmusai, paralelizmusai, különös mondatszerkezetei, emelkedett stílusa, gondosan válogatott szókészlete azt mutatják, hogy a fordítónak nagyon is tisztában kellett lennie a posztromantikus-szimbolista-szeccessziós

stílus konvencióival. Tehetett volna-e másként? Igen, azt hiszem. Mindig van választásra mód. Választhatott volna egészen más stílust, mondatszerkesztést stb., anélkül hogy alapvetően meg kellett volna változtatnia a szöveg értelmét. Módosíthatta volna a szöveget úgy, hogy az jobban megfeleljen az újklasszicista prózastílus követelményeinek. Ehelyett az eredeti atmoszféra felidézését és a szecessziós világképet választja.

Mindezt azok után mondom, hogy feltételeztem: Tuglas szövege eredeti formájában durván megfelel annak, amit az imént elmondtam róla. A szöveg „másik” kontextusba-fordítása egyáltalán nem különös vagy példátlan dolog a magyar irodalomban. A magyar avantgárd korai korszakában például egy sor francia szimbolista vagy szecessziós verset – és persze Walt Whitmant – fordítottak úgy magyarra, *mintha* ezek a mozgalomhoz magához tartoztak volna. Ezeket egyszerűen nem voltaképpen helyzetükben ismerték föl – vagy, helyesebben mondva, megváltoztatták a helyzetüket, amikor egy másik kultúrában jelentek meg.

Olyan esetek is vannak, amikor nem a stílus vagy az irányzat vagy az írásmód egyértelműsége forog kockán, hanem az olvasóközönség módosul. A *Micimackó* Magyarországon nemcsak gyerekkönyv – hiszen Karinthy zseniális író is volt, s a könyv rendkívül népszerűvé vált, állandó hivatkozási pont a legkülönbözőbb életkorú olvasók legváltozatosabb rétegeiben. A *Gulliver* vagy a *Robinson Crusoe* viszont nálunk és másutt is inkább ifjúsági vagy gyerekkönyvként van nyilvántartva.

Tuglas esetében a helyzet ennél bonyolultabb. Igaz, hogy túlságosan is késő volt, amikor Tuglas szövege megjelent a magyar színen, erősen erotikus konnotációi azonban sokkolóak lehettek (volna). Az erotikus atmoszféra (nem is beszélve az erotikus tárgyról) Magyarországon tiltottnak számított egészen a 20. század kezdetéig – legtöbbször önkéntes cenzúráról vagy önkorlátozásról volt szó, amelyet nagyon óvatosan és lassan oldottak fel, tele metaforákkal és körülírásokkal. A szecesszió zenitjén azonban az erotikus nyelv – beleértve a leírás érzéki jellegét, de a nemiségre történő nyíltabb utalásokat is – megharcolt az irodalmi színen való helyéért és jelenlétéért. Azokra az évekre – a harmincasokra – amikor Tuglas rövidtörténete megjelent, a harc már véget ért, és az erotikus témák, célzások és utalások ismét tilalom alá estek – egy irodalmi szubkultúra részévé váltak. A magas

irodalom ezek helyett a nagyon kifinomult és elfojtott nyelvet preferálta a vágy, a nemiség vagy a szerelem kifejezésére.

Ebben az összefüggésben Tuglas műve meghökkentő és provokatív. A korszak hűvös, kiszámított, klasszikus és visszafogott magyar prózájának közegében vad, primitív, természetes hangként szólalhatott volna meg mint a *másik* vagy a periféria hangja. Éppúgy, ahogyan az afrikai plasztika vagy a fekete táncosok a meztelenség helye volt, a nemiségé, a *természetes* életé, Tuglas rövidtörténete botrányos szöveggként szolgálhatott volna, amelyet azonban mégis el kell fogadni, elismerni, sőt értékelni, mert „kívülről” érkezik, a perifériáról.

De mindez csak merő spekuláció. Nyilvánvaló, hogy Tuglasnak nem volt széles körű fogadtatása Magyarországon, és ez a rövidtörténet nem vált kultúránk részévé. Mégis: az a tény, hogy a kötetet egy rendkívül elismert kiadó adta ki, amelynek irodalmi ízlése legendás volt, azt mutatja, hogy lehettek ahhoz némileg hasonló megfontolások útra bocsátásában, mint amilyenekről én beszéltem.

És vannak további kérdéseim. Nem tudom, milyen Tuglas szövegének a pozíciója az észti kultúrában, és nem tudom, ennek van-e valamilyen kapcsolata a szöveg magyar értelmezésével. Nem ismerem az erotikus kultúra vagy a nemiség ábrázolása problémáját az észti kultúra összefüggésében. Ha tudnék valamit ezekről, akkor feltehetném azt a kérdést is, hogy vajon az észti és a magyar kultúra (hiszen mindkettő „periferikus”) hogyan kapcsolható össze egymással. És persze ha sokkal többet tudnék az észti kultúráról, még több kérdésem volna.

Többsnyelvűség és fordítás

Az itt következőkben nem fogok különösebben új dolgokat állítani, nem nyújtok segítséget a fordítással foglalkozóknak, és nem foglalok állást fontos ügyekben; csak kicsit rendet szeretnék tenni egy bizonyos kérdésben, de legalábbis felhívni a rendteremtésre. A jelenség, amiről szó van, röviden a következőképpen írható le:

- vannak szövegek (és ez a szövegek túlnyomó többsége), amelyek egy bizonyos nyelven íródtak, s azután ezeket a szövegeket fordítják le (vagy nem fordítják le) valamely másik nyelvre;

- vannak szövegek, elég ritkán, amelyek sok elemet tartalmaznak valamely másik nyelvből (hogyan, ezt majd tisztázni kell), ezeknek legalábbis a szélsőséges példáit lehetne kétnyelvű szövegeknek nevezni, és ezeknek a fordítása már igencsak kényes feladat – például hogy „valamelyik másik nyelvre” vagy inkább „valamely más nyelvekre” fordítják-e le ezeket, ha lefordítják.

Ráadásul az egynyelvű szövegektől még „visszafelé” is van út: a másik szélsőség ugyanis a nullanyelvűség volna, az olyan szöveg, ami semmilyen nyelven van, s ennek ismét csak számos formája, fokozata, változata lehetséges. Ezt a jelenséget tehát, a nullanyelvű, az egynyelvű és a kétnyelvű szövegek világát és fordíthatóságukat szeretném nagyon röviden vizsgálni.

Nézzük először az egyik végletet, a nullanyelvű szövegeket. Ilyenek vannak, ha nem is nagy számban. Bizonyára sokan ismerik Vas István *In flagranti* című versét, amely így kezdődik:

Matum gye sálam kazur nem vilóm.
Tattal rokku bengereg tilze banszá.
Ke nádoltu parat ritar tabazzsá:
Tallérnuráva tüpti Teverín.¹

És így tovább. Ez a vers talán a világirodalom egyik legfrusztrálóbb olvasói élménye. Hozzá van fűzve ugyanis egy hosszabb szöveg, és ez tekinthető akár szerzői kommentárnak is, amely leírja (vagy kitalálja?) a vers keletkezési körülményeit. Eszerint a szerzőben, amikor valamely trauma miatt tíz napig mozdulatlanságra kényszerül, felidéződik egy hajdani történet, amelyet mindenképpen szeretne versben megörökíteni. Csakhogy működésbe lép az esztétikai cenzúra – „Történetet elmondani, még hozzá csattanósat, manapság prózában is bajosan lehet, leginkább lopva, kerülővel, de versben, és csak úgy egyenesben – képtelenség!” –, azután ott a társadalmi cenzúra – „Ez a jelenet a maga anyagával és [az] anyag megkívánta magyar szavaival, nyomtatásban – képtelen elképzelés!” Legfeljebb, fűzi hozzá, alapos szelídítéssel, afféle „finom erotikává” alakítva lehetne legyőzni az úgynevezett erkölcsi ellenállást. De van még egy harmadik gát, a személyes cenzúra – hiszen a történet szereplői közül az egyik még él, és nagyon kellemetlen volna, ha a kezébe kerülne a vers. „Ancá nyilván a pusztá földidézést is – úgy értem, a szókimondót – a bosszúállás egy nemének tekintené.”²

Mármost a szövegnek nincs fordítása, sehol a Vas-életműben; s mivel úgy sejtjük, hogy halandzsaszövegről van szó, amelynek nemcsak lexikáját, de nyelvtani szabályait sem ismerjük, semmi esély nincs rá, hogy bármi módon valaha is megfejtsük. Pedig milyen izgalmas volna. Sajnos Vas prózai műve, a nagyszerű önéletrajzi írások sora sem ad semmiféle támpontot – beazonosíthatatlan eseményről van szó. Lehet, hogy Vas személyes ismerősei körében vagy a pesti intellektuális szubkultúrában vannak, akik tudják vagy tudni vélik a vers referenciáját – ez mindenesetre nem *köztudott*. Na, ez az igazán fordíthatatlan vers – pedig ezúttal még egy nyersfordítással is beérnénk.

¹ Vas István, *Önarckép a hetvenes évekből*, Budapest, Szépirodalmi, 1974, 27.

² *Uo.*, 83–92.

Az *In flagranti* szövege nem lefordítható; s ha tekintetbe vesszük azt a tételt, amelyre a következőkben folyton hivatkozni fogok, és ami többé-kevésbé nyilván elfogadható, hogy tudniillik minden szöveget csakis a szöveg nyelvét anyanyelvként beszélő olvasó/hallgató tud megérteni igazán – akkor ennek a szövegnek egyetlen megértője van, ha van, és soha nem is lesz más: Vas István maga. Illetve: ő sem az, hiszen jó okunk van feltételezni, hogy maga sem anyanyelvi beszélője ennek az általa koholt nyelvnek, így hát ő maga sem értheti teljes mélységében, minden árnyalatában a szöveget. Ez az igazi nullanyelvű szöveg.

Mielőtt más, hasonló és kevésbé hasonló eseteket megnéznénk, még lehet fűzni további megjegyzéseket Vas verséhez. Egyrészt azt, hogy a vers talán mégiscsak fordítható – tudok róla, bár nem láttam, hogy Sava Babić lefordította szerbre.³ A nem érthető (mondjuk: halandzsza, hangutánzó, tipografikus stb.) szövegek „fordításának” kérdésével egyébként (ami az avantgárdban, például a dadaista művekkel kapcsolatban, gyakran előkerül) Kappanyos András foglalkozott.⁴ Másrészt egyáltalán nem lehetünk biztosak abban, hogy valóban a Vas István nevű létezett személy az, akinek egy élményét örökíti meg a vers, s hogy egyáltalán hitelt adhatunk ennek az egész szövegegyüttesnek. Elhithetjük, hogy olyasvalamiről van szó, amit leírni (vagyis a verset lefordítani) szégyenletes, kínos, a kényesebb ízlést bántó, esetleg pornográf volna – Vas István lírája (nem a prózája!) amúgy is elég szemérmes, tehát ez elfogadható, könnyen hihető magyarázat volna. Csakhogy azt is éppilyen joggal hihetjük, hogy be vagyunk csapva: a költő azzal játszik, hogy felébreszti olvasója kíváncsiságát, sőt egyenesen felajzza a sikamlósságra fogékony, kandi érdeklődést – hogy közben nyilvánvalóvá tegye, ennek bizony ő nem fog, csak azért sem, eleget tenni. Magyarán: egyszerre kapaszkodunk kétségbeesetten a megfajzott igencsak vékony, szertefoszló lehetőségeibe, amelyek sorra kicsúsznak a kezünkéből, és egyszerre vagyunk hajlamosak mulatni azon, hogy micsoda csapdába csalt a költő, egy szavát sem hihetjük, csak tréfa az egész.

³ Sava BABIĆ ford.: Иштван Ваш, *In flagranti*, Београд, Књижевне новине, 1988, 764, 17.

⁴ KAPPANYOS András, *Tánc az élen*, Budapest, Balassi, 2008.

Az azért mégis erős túlzás – hadd igazítsam helyre magam –, hogy éppen ez a szöveg volna a nullanyelvűség egyik legjobb példája, hiszen számot kell vetnünk azokkal a versekkel, amelyek nem természetes nyelven vannak írva, például: a) vizuális jelekből állnak, mint a képversek, és olykor a konkrét költészet egyes darabjai; b) kérdés, hogy nem nullanyelvűek-e a kizárólag akusztikai jelekből álló művek (hangköltészet), amelyekben a nyelvi jel legfőljebb véletlenszerűen fordul elő; c) Morgenstern közismert hal-éneke olyan jeleket használ, amelyek nem természetes nyelvi jelek ugyan, de talán nevezhetők egy mesterséges nyelv elemeinek (ahogyan a matematikai jelek is azok volnának), és bizonyára ugyanide tartozik Tandori egyik sakkverse (*A betlehemi istállóból egy kis jószág kinéz című*); d) viszont *A gyalog lépésének jelölhetetlensége osztatlan mezőn* (Tandori verse ugyanabban a kötetben) olyan nullanyelvű vers, amiről eldönthetetlen, hogy használja-e a sakknnyelvet vagy sem; hogy amit nem használ, az a sakknnyelv-e; e) továbbá ehhez a nullanyelvűséghez sorolhatjuk az úgynevezett halandzsaverseket, amelyeknek számos válfaja van; Vas maga utal Kálnoky Shakespeare-paródiájára (vagy talán inkább: Shakespeare-fordításparódiájára), amely csaknem teljesen megfejtethető; pontosabban majdhogynem csakis annyiban okoz nehézséget a megértése, mint valamely nagyon archaikus vagy tájnyelvi szöveg értelmezése szótár nélkül (vagysis ha volna szótárunk, még ennyi gondunk sem volna) – szemben a Karinthy egyik humoreszkjében (*Mint vélgaban*) szereplő halandzsaverszletekkel, amelyeknek legfeljebb atmoszférája, irodalmi stílusa, s így keletkezésének koholt korszaka „érthető meg”.

Maradjunk még egy kicsit a nullanyelvűség ezen változatánál, a halandzsaverseknél.

A fentiekhez képest egy hatodik változat lehetne Weöres Sándor egy cím alá foglalt két verse (*Barbár dal*), ahol is az egyik magyarul, a másik egy ismeretlen (afrikai?) nyelven íródott. Íme, a vers barbárul és magyarul:

Dzsá gulbe rár kicsere
 áj ni musztasz emo
 áj ni manküt vantasz emo
 adde ni maruva bato! jaman!

Ole dzsuro nanni he
ole csilambo ábábi he
ole buglo iningi
lünlel dájji he! jaman!

Vá pudd shukomo ikede
vá jimla gulmo buglavi ele
vá leli gulmo ni dede
vá odda dzsárumo he! jaman!

*

Szél völgye farkas fészke
mért nem őriztél engem
mért nem segítettél engem
most nem nyomna kő! ajaj!

Könnyemmel mosdattalak
hajammal törölgettelek
véremmel itattalak
mindig szerettelek! ajaj!

Földed tüskét teremjen
tehened véres tejet adjon
asszonyod fiat ne adjon
édesapád eltemessen!

A helyzet nemcsak azért más a Vas-féle sikamlós vershez képest, mert az ismeretlen, érthetetlen szövegnek van fordítása, hanem azért is, mert a fordítás és az eredeti összevetéséből megismerhetünk egy egész sor lexikai elemet és nyelvtani szabályt az ismeretlen nyelvből. Van tehát némi esélye annak, hogy – ha már anyanyelvi beszélői semmiképpen nem lehetünk is, legalább – (meg)ismerői lehessünk ennek az ismeretlen nyelvnek. Nagyon korlátozott ismereteink lesznek, persze, mert mind a szabályok, mind az elemek elég szűkösen állnak csak rendelkezésünkre (és fel kell tételeznünk, hogy egy nyelvben azért ennél mindkettőből több van).

Weöres szövege tehát már nagyon közel áll ahhoz, hogy azt mondassuk róla: valamely nyelven (tehát egy nyelven, nem pedig nulla nyelven) írott szöveg és annak magyar nyelvű fordítása áll előttünk. Csak éppen azt a bizonyos forrásnyelvet alig ismerjük. Mindenesetre ez elvileg bizonyára nem különbözik attól az esettől, mint hogyha eszperantó vagy volapük nyelven írott szöveget fordítanánk magyarra: ez esetekben nagy lexikai elemkészlettel és széles körű szabályrendszerrel rendelkező nyelvekről van szó (ennyiben tehát Weöres barbár nyelve fölött állnak), csakhogy ezeknek a nyelveknek sincs anyanyelvi beszélőjük.

Nem nagyon hiszem, hogy Weöres versének barbár nyelvű változatáról tudnánk-e bármit mondani a magyar változat ismerete nélkül; vagy ha Shakespeare-t zulu vagy grúz nyelven hallanánk, többségünk legfeljebb a sorok jellegzetes hosszúságát, a metrumot ismerné föl, de hogy Shakespeare-szövegről volna szó, arra aligha jönne rá. Ezzel élesen szemben áll az az esete a halandzsának, amely egy bizonyos nyelv ismeretére alapoz: ha nem tudunk magyarul, akkor bizony Kálnoky paródiája vagy a Karinthy novellabeli versei érthetetlenek, még azt sem fogjuk tudni megmondani, hogy halandzsák-e. Kérdés azonban, hogy az ilyen nyelvre alapuló halandzsák fordíthatók-e, vagy hogy mi a szöveghűség kritériuma. Márpedig van ilyen.

Én három fordítását ismerem Lewis Carrol *Jabberwocky* című versének, amely az *Alice Csodaszámban* részévé vált. Nem vetem itt össze ezeket, csak annyit jegyeznek meg, hogy Weöres inkább valamiféle csalimeséhez hasonlónak, csúfondáros és humoros történetnek értelmezi az angol nyelvre alapuló halandzsaszöveget, míg *A Gruffacsór*, Tótfalusi István fordítása – szerintem helyesebben, hűségesebben – a kihagyásos szerkezetű, sötét, komor hangulatú, ámbár boldog végű balladáának olvassa a verset. (A harmadik fordítás a nemrég elhunyt kitűnő színész és költő, Bálint István munkája, az Írószövetség egy sokszorosított hírlevelében, a hetvenes évek elején.) Amiből pedig az a mulatságos, de nyilvánvaló következtetés adódik, hogy a halandzsaszövegnek van hűségesebb fordítása, éspedig Tótfalusié. A vicces az, hogy az értelmetlenül igenis van egy magja az értelmesnek. S ha már itt tartunk, azon is érdemes elgondolkodni, hogy a természetes (magyar) nyelven egyformán értelmetlen „bégahur” és „bégahul” közül miért az elsőhöz ragaszkodik Karinthy költője: mindkét szó értelmetlen, nevetséges ezért „az egész vers értelméről” beszélni – a vitának

mégis van értelme. Az impresszionista költő („Finom, törékeny vers volt, kissé a francia dekadensek modorába”) nem a rím tökéletességére, hanem inkább a legkifejezőbb szó megválasztására törekszik; akkor is, ha ennek eredményeként nem tiszta rímet, hanem asszonáncot kap.

Nem állítom, hogy mindazzal, amit a fentiekben elmondtam, ki is merítettem az egynyelvű és a nullanyelvű szövegek közötti, nagyon is tágasnak tűnő tartomány leírását. Most viszont elindulok a másik irányba, az egynyelvű és a kétnyelvű szövegek közötti átmenetek néhány esetének korántsem szisztematikus bemutatása felé.

Vegyük először is a tiszta eseteket: tudniillik azokat, ahol vagy ugyanazon szerző két nyelven írja meg a szöveget, s ezeket ő is, a befogadók is egyenértékűnek, egyenrangúnak és „ugyanannak” tartják. (Itt most nem mennék bele abba, hogy mi is tekinthető „ugyanannak”, és hogy miként biztosítja akár a szerző, akár a befogadók közössége, hogy a két szöveg ekként legyen értékelendő.) Közismert eset Beckett számos munkája, ahol a mű eredeti nyelve (vagyis az, hogy a szerző melyik nyelven írta meg először a szöveget) inkább véletlenszerű, anekdotikus jelentőségű lehet.

Ugyancsak a kétnyelvűség szélsőséges esetének tekinthetjük azokat, amikor a szerző nem anyanyelvén, de teljes rendszerű és természetes nyelven írja meg szövegeit: ilyenek Oravecz Imre angol nyelvű költeményei például a *Halászóemberben*; de József Attila is írt franciául, meg Weöres Psychéje is (franciául is, németül is); Nabokovról nem is szólva. Beckett és Nabokov esete nyilvánvalóan különbözik egymástól – ha rendszerezni akarnánk mindazt, amit én itt csak felvázolok, akkor ezt a különbséget pontosan meg is kellene fogalmazni (tudniillik a valódi kétnyelvűség és a nyelvváltás különbségét); és az ő kettejük esete is különbözik Oraveczétól. Oravecz és József Attila között ugyancsak különbség van – az ujjgyakorlatként, játékosan használt idegen nyelv összeköti József Attilát és Psychét, de Oravecz intenciója ettől igen-csak eltér. Ismétlem: ha rendszerezni akarnánk, ezt a differenciát pontosabban meg kellene és meg is lehetne fogalmazni.

Idetartozhatna, mintegy alpontként, az a fajta kétnyelvűség, amikor az a bizonyos teljes rendszerű és természetes nyelv nemcsak a szerzőnek nem anyanyelve, hanem senkinek sem az: Janus Pannoniustól kizárólag olyan költemények maradtak ránk, amelyek ilyen nyelven

íródtak. A latinnak azonban *valaha* voltak anyanyelvi beszélői, a nyelvnek van története, rétegei, vannak olyan szövegek, amelyeket anyanyelvi szerzők írtak – ettől alapvetően különbözik az az eset, amikor a költő nem anyanyelvén ír, de olyan nyelven, amelyik soha senkinek nem volt (és bizonyára nem is lesz) anyanyelve – eszperantóul, például. (Hogy még egy kicsit bonyolítsuk: akinek ivrit az anyanyelve, az feltehetően elég könnyen meg tud tanulni bibliai héber nyelven írni – ami már senkinek nem az anyanyelve. De két nyelv ez? És két nyelvnek számít egy korábbi és a mai nyelvhasználat?)

Csak illusztrációként említeném a kétnyelvűségnek azt a szélsőséges (tehát voltaképpen: egynyelvű) esetét, amely szolgál bizonyos tanulságokkal: néhány éve jelent meg Marc Martin Márk *Járt utat kétszer járj!* című kötete, amely a *Vallomások a magyartalanságomról* alcímet viseli, s amely éppen a szerzőnek a magyar nyelv elsajátításához fűződő élményeit örökíti meg – kicsit pontosabban, tematizálja az idegen anyanyelvű beszélőnek a magyarral mint idegen, nagyon is idegen nyelvvel kapcsolatos tapasztalatait, és teszi mindezt magyar nyelven. Miért volna ez a kétnyelvűség esete? Például azért, mert éppen olyan nehéz – és éppen olyan *szervezetű* – problémákkal szembesítheti a fordítót, mintha csak valóban kétnyelvű (például kevert nyelvű) szöveget kellene lefordítania. Martin magyar anyanyelvű olvasója érzékeli a stílus, a nyelvhasználat, a grammatika sajátosságait (vagy akár bizonytalanságait) – hogyan volna ez érzékelhető a fordításban? A célnyelvi szövegben is meg kellene valósítani némi halvány bizonytalanságot, küzdelmet a nyelvvel; mintha csak a célnyelv volna a „magyar”, ezt a szerepet kellene a fordítónak ráosztania.

Martin prózája széppróza: számos grammatikai és retorikai fogással él, sok úgynevezett költői eszközt mozgósít, korántsem törekszik valamiféle „egyenes”, „egyszerű” elbeszélői stílusra vagy hangra. Igen ám, de gyakran eldönthetetlen, mi a magyartalanság, a véletlen, a kompetenciahiba, és mi az eltökélt és egyéni fogás. A kompetenciahiba vajon hogyan fordítható?

S ha már itt tartunk: a gyereknyelvi vagy sérült (vagy idegen anyanyelvű) beszélőt, aki tehát kompetenciájában valamilyen módon korlátozott, ugyancsak valahogyan fordítani kellene – ezek a szövegek valahol az egynyelvűség alatt vannak. Hirtelenjében Ernst Jandl jut az eszembe, akinek ilyesféle szövegeit Eörsi István nagyszerűen fordította.

De vissza a kétnyelvűséghez. Ideje végezetül néhány szót szólni azokról a szövegekről, ahol valódi kétnyelvűségről – és nem a szerző, hanem a szöveg kétnyelvűségéről – van szó. Itt ismét számos (vagy számtalan) alfajt lehetne megkülönböztetni. A nyelvek (de sokkal inkább: lexikai elemek) keverését általában a makaróni költészet címszava alá szokás sorolni: ennek legtöbbször az a lényege, hogy idegen szavak nagy számban, esetleg túlnyomó többségben kerülnek bele a szövegbe, amely mindazonáltal grammatikai szabályait tekintve természetesen megmarad az alap- vagy befogadó nyelvénél. Ennek a keveredésnek természetesen a leggyakrabban komikus, groteszk jellege van: ahogyan a *commedia dell'arte* egyik állandó figurája, a *dottore* latin nyelven tudálékoskodik, s ahogyan ez aztán bekerül Molière-hez vagy a klasszikus vígoperába. Ez a kétnyelvűség – szemben a halandzsával – két nyelv ismeretére épít; vagy, kicsit pontosabban, ismernünk és beszélnünk kell az egyik nyelvet, de csak akkor értjük meg igazán a szöveget, ha egy másik nyelv lexikai elemeit legalább többé-kevésbé értjük. Máskülönben egyszerű halandzsának fogjuk tekinteni a szöveget, mintha csak értelmetlen szavak volnának keverve az egy bizonyos nyelven írott szövegbe. Petőfi *Deák-pályám* című kvázi-makaróni költeményének számos német, angol és néhány olasz és eszperantó (!) fordítása van – ezeket érdemes volna a kétnyelvűség fordíthatóságának problémájához alaposan végigböngészni, erre itt nem vállalkozom.

Létezik-e vajon olyan szöveg, ahol ennél szorosabban van összefűzve a két használt nyelv kapcsolata? Ahol nemcsak afféle mazsolaként van megszórva, hol gazdagon, hol ritkásabban, az egy bizonyos nyelvű szöveg a másik nyelv szavaival, hanem igazán összevegyül a kettő? Erre nagyon kevés példát találni. Az egyik, amit inkább csak viccként sorolnék ide, az a fajta forrásnyelvi szöveg, amelyet úgy, ahogy van, megpróbálunk a célnyelven olvasni: ahogyan egy régi, a fordítás határeseteiről szóló írásban említettem, ilyen Jandl Wordsworth-„fordítása”, vagy Louis Zukofsky Catullus-„fordításai”, amelyek hozzávetőleg ugyanazt a hangsort tartalmazzák, mint a forrásszövegek.

Mégis találtam egyetlen verset, amelynek pár sora némi jóindulattal valódi kétnyelvű szöveggé olvasható. Géher István *Mondom: szerencséd* című kötetében található a *Versemlékek* című szöveg, amelynek első strófája ekként szól:

...Wulf min Wulf
 en Forkosum the wena me thine
 seoce gedydon yrthed epedwen
 kour scagath engum thine seldcymas
 murnende mod yewthud hyan kel
 elelnum buol nales meteliste
 nym chuel holnum...

A vers ál-ómagyar és ál-óangol szövegeket vegyít; bizonyos szavakat felismerni vélünk, de vannak olyan részek, amelyekről még az sem állapítható meg, hogy ezer évvel ezelőtt melyik nyelven íródtak vajon. Mintha Géher sugalmazása éppen valami ilyesmi volna: ebben a ködös, ősi időben a nemzetek és nyelvek mintha még teljesen össze lettek volna keverve, ugyanaz a titokzatos, töredékes, alig érthető nyelv ez, olykor meghökkentően erős, máskor suta megfogalmazásokkal (már ha sikerül őket megértenünk). Ironikusan, de éppen ezért félig-meddig komolyan veti fel, hogy az ezer évvel ezelőtti korszakban még mindkét nyelv és mindkét nemzet valahol ugyanott volt, ugyanarról és ugyanúgy beszélt.

Ennek a kétnyelvűségnek a megvalósításához persze némi csalás kell – sem az óangol, sem az ómagyar grammatikában nem igazodunk ki igazán (sem általában, az olvasók többségét tekintve, sem e szöveg esetében konkrétan); és az egyes szavak mai megfelelőinek jó részét is csak találgathatjuk (s nem tudjuk, milyen sikerrel). Örölnék, ha kiderülne, hogy van igazi kétnyelvű szöveg – én nem találtam.

A címhez tehát teljesen hűtlen voltam, kénytelen voltam hűtlen lenni. Mentségemül szolgáljon, hogy a nulla és az egy, valamint az egy és a kettő között is rengeteg – ha nem is végtelen – átmenet létezik, amelyek némelyikére viszont igyekeztem rámutatni.

A SZÖVEG KÖRÜL,
A SZÖVEGEN BELÜL

Jegyzet a jegyzetről

Aligha túlzás azt mondani, hogy a kommentár az írás kezdetétől fogva jelen van a szövegekben – maga az írás is, az írásos szövegalkotás a világhoz (vagy, szűkebben, szóbeli szövegekhez) fűzött kommentár. Persze, speciális esete ennek az, amikor az írott szövegen belül jelenik meg az előttünk fekvő íráshoz magához fűzött megjegyzés (kiegészítés, módosítás stb.); ez is mintha mindig is jelen lenne az írott szövegekben.

A kommentárok – amennyiben nem önálló szöveggént, hanem a szövegbe iktatott, a kommentált szöveggel együtt, egyazon szövegen belül jelennek meg – paratextusnak számítanak;¹ a „főszöveghez” képest nyerik el értelmüket és jelentőségüket. Ezért a szöveg és a kommentárszöveg hierarchikus viszonyban állnak (ahol is a főszöveg a domináns, a kommentár az alárendelt), amit már nagyon régen az írás képe (a szöveg elrendezésétől a betűk formáján át a betűtípusig) ugyancsak érzékeltet.

A szövegekhez fűzött szövegek formája rendkívül sokféle lehet – ez már csak azon is múlik, hogy *tekercsről*, egymás után következő lapokból álló *könyvről* vagy a számítógép monitorján megjelenő *digitalizált írásról* van-e szó. Mindháromnak mások a lehetőségei: az előre- vagy hátratekerés, a lapozás vagy a hipertextre kattintás nem egyszerűen technikai különbség, hanem világképi jelentősége is van. Első szinten annak, hogy hogyan áll előttünk a szöveg;² a második szinten

¹ Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

² Erről Frank KERMODE ír több helyütt, például itt: Retripotent. *London Review of Books*, 26(2004), 15 (5 August), 11-13. (<http://www.lrb.co.uk/v26/n15/frank-kermode/retripotent>) (letöltve: 2019. 03. 27.)

pedig hogy a szöveghez fűzött kommentárok hogyan jelennek meg előttünk, hogyan (és mennyire) befolyásolják a szövegben történő előrehaladást, a „főszöveg” elsajátítását.

Az első ismert kéziratoss Talmud (Babylonischer Talmud, Franciaország, 1342 – Münchenben őrzik, BSB-Hss Cod.hebr. 95 jelzet alatt³) lapjain már látható, amit a későbbi Talmud-kiadások tökélyre fejlesztettek, hogy a szöveg mellé (margináliaként) vagy köré kommentárokat helyeznek el; a későbbi (nyomtatott) kiadások egyes különösen szép lapjain az értelmezendő szöveg van középen, és körülötte (egymás körül) vannak az értelmező-magyarázó jegyzetek.

Amikor a lábjegyzet formája kialakult és megszilárdult – a 17. századra bizonyosan –, egyúttal egy bizonyos szövegtípushoz társult: a tudományos és különösen a történettudományos szövegekhez.⁴ A főszöveg mondja el a lényegét, a voltaképpeni ismeret átadására szolgál – a lábjegyzet igazolásokat, bizonyítékokat szolgáltat, olykor magyaráz, megint máskor kiegészít; ahhoz, hogy a főszöveg áttekinthető és önmagában élvezhető maradjon, a kevésbé lényeges kiegészítéseket le kell vágni, és a lábjegyzetbe szorítani.

Ennek megfelelően a lábjegyzet szolgálóleány – a hierarchikus viszony egyúttal presztízskülönbséget is jelent. Genette „nyárspolgárinak” („*poujadisme*”) nevezi azt a közkeletű elképzelést, hogy a szép szöveghez képest a jegyzet középszerű, silány.⁵ A lábjegyzet megjelenése a szépirodalmi munkákban (legalább) két formát ölt ebben a korban. Mivel a történettudományi munka és a történeti elbeszélés (főként persze a történelmi regény) közötti különbségtétel nem erős (vagyis: sem a szerzői szándék felől, sem az olvasói várakozások felől, sem funkcionálisan, az irodalomrendszerben történő részvétel szempontjából stb.) nem egyértelmű, hogy mikor melyik szövegtípussal kell számolnunk, teljesen természetesnek tetszik, hogy „koholt” (fiktív) szövegekben jelen vannak a „tudományos” szövegtípusra jellemző

³ <http://daten.digital-sammlungen.de/-db/bsb00003409/images/index.html?fp=193.174.98.30&seite=1&pdfseite=1> (letöltve: 2019. 03. 27.)

⁴ Anthony GRAFTON, *The Footnote: A Curious History*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1999.

⁵ „La note, c’est le médiocre qui s’attache au beau” – idézi Genette a *Robert*-ben idézett Alaint: GENETTE, *Seuils*, i. m., 293.

paratextusok. Amikor Eötvös (láb)jegyzeteket használ, a történetírás és a szépirodalom közötti kontinuitást sugallja. Más eset, amikor (talán a romantikától kezdve) éppen az a cél, hogy a már kialakult szövegtípusbeli (műfaji) elkülönüléseket megingassák; ilyenkor a jegyzet megjelenése felforgató, kihívó aktusnak számít, azt szolgálja, hogy zavarba ejtse a befogadót, és kétségbe vonja a megszokott különbségtételeket. Coleridge az *Ének a vén tengerésztől* című művében margináliákat használ – így a középkori krónikák egy jellegzetes paratextusát idézi föl, az „autonóm”, „költői” szöveget hirtelen meglepő közegbe rántja, a jegyzetek sajátos formájával a befogadót feladat elé állítja. (De a *Lyrical Ballads*ben Wordsworthnek is vannak – tudósko-dó – lábjegyzetei.)

Maradjunk csak a (láb)jegyzetek szépirodalmi szövegbe illesztésének ennél a második formájánál. A romantika amúgy is tobzódott az elbizonytalanítás, a kétségbevonás (s ezzel az ironia) hasonló gesztusaiban; ezek egyike az olyan paratextusok hozzáillesztése a „valódi”, „irodalmi” szöveghez, amelyek mintha más szövegtípusra volnának jellemzőek, vagy – egyáltalán – amelyeknek mintha nem volna helyük a szépirodalomban.

Van Jean Paulnak egy különös műve, a *Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz* című szöveg (1807)⁶ – a szöveghez jegyzetek tartoznak („mit fortlaufenden Noten”, ahogyan az alcím ígéri). Csakhogy a jegyzetek számozása összevissza van keverve, teljesen véletlenszerűen tartoznak (vagy inkább: nem tartoznak) a „főszöveghez”. A jegyzetek az előszó szerint a kézirat közreadójától származnak, aki bocsánatot is kér „e művecske szokatlan, jegyzetek árkádjáival áttört formájáért”,⁷ elmagyarázza a keveredés okát, és kijelenti: a saját gondolatairól (vagy szeszélyeiről) van szó.⁸

⁶ Leipzig, Philipp Reclam, 1809. (<http://www.archive.org/stream/3553237#page/n0/mode/2up>) (letöltve: 2019. 03. 27.) Magyarul: Attila Schmelzle tábori lelkész utazása Flätzbe, ford. KÁSZONYI Agota, in JEAN PAUL, *Gyá-moltalan hősök*, Budapest, Európa, 1966, 121–216.

⁷ A magyar kiadás 124. lapján – a német eredetiben a „Noten-Souterrain” szerepel (4).

⁸ „Ich hatte meine eignen Gedanken (oder Digressionen)” (uo.). – A magyar kiadásban az eredeti lábjegyzetei sajnos a szöveg közben, a főszövegbe ékelődve jelennek meg.

Elég nyilvánvaló, hogy a (láb)jegyzetek legalább olyan fontosak a szövegben, mint a szöveg maga; ezek apró elmékedések, olykor aforizmák, hol szavakhoz, kifejezésekhez fűzött magyarázatok (a főszövegtől teljesen függetlenül), hol történelmi érdekességek felelevenítései. Szó sincs arról, hogy akár előrevinnék a főszöveg cselekményét, akár magyaráznák – vagy épp ellenpontosznák – az elbeszélést; valamiféle *közegül* szolgálnak, amely a kisregény hangulatához, a (fiktív) szerző személyének előtérbe helyezéséhez járul hozzá.

Jean Paul gesztusa legalább három szinten forgatja fel, vonja kétségbe, provokálja az elbeszélés konvencióit. Először is azért, hogy lábjegyzeteket tesz a fiktív történethez; másodszor azért, hogy ezek a jegyzetek rendszertelenül, összevissza, kuszán „kapcsolódnak” a főszöveghez. Harmadszor mert ezek a jegyzetek – „szépek”, irodalmi szövegek, amelyek felmondják azt a közmegegyezést, hogy alárendelt, szolgai, funkcionális szerepben kellene állniuk a főszöveg „alatt”. Hozzátehetjük, hogy nagy – ha nem reménytelen – kihívás az olvasó számára a főszöveg és a lábjegyzet kapcsolatának megállapítása: az olyan hagyományos kapcsolatok, mint a magyarázat, okadatulás, forrásmegjelölés stb., nyomokban sincsenek meg, de még a kommentár, hangulati aláfestés sem igen jön szóba.

Jean Paul után aztán rengetegen és nagyon sokféleképpen játszottak a lábjegyzet és a(z irodalmi) szöveg kapcsolatával. Ezeknek a játékoknak a tétje nagyon sokszor volt az irodalmiság, az alá-fölé rendeltség vagy a szöveg és szöveg viszonya – hogy csak néhányat említsünk a lehetséges változatok közül. Esterházy *Térmelési-regénye*⁹ (1977) ismét jegyzetelt mű – pontosabban a jegyzetek (itt nem láb-, hanem végjegyzetek) a kötetnek nagyobb részét teszik ki, mint a „főszöveg” maga. Mindez a hetvenes évek magyar irodalmában meglepő, felforgató, egyenesen forradalmi benyomást keltett – és sok tekintetben máig megőrizte üdeségét, frissességét: egyszerűen fogalmazva, az intertextuális (para-, hiper- és egyéb-textuális) poénok nagy része ma is ül, a szövegek egymás mellé rendelésének különböző formái máig izgalmasak maradnak. Esterházy – csakúgy,

⁹ ESTERHÁZY Péter, *Térmelési-regény – kisssregény*, Budapest, Magvető, 1979.

mint Jean Paul – pimaszul kihívóan viselkedik az irodalom bevett konvencióival szemben, s ennek egyik eleme éppen a jegyzetek használata.

A *Termelési-regény* amúgy is elképesztő tárháza a szöveg-szöveg kapcsolatoknak; ideértve a más szövegekre történő – egymástól jócskán eltérő típusú – utalásokon kívül azt is, amikor a szöveg részévé válik a nem szövegszerű szöveg (a rajz, a kép, a „sorminta” és így tovább), de a szöveg kapcsolatba lép saját paratextusával is (a „pispeklila” könyvborítóval, amelyre maga a szöveg utal is), közvetlen (és az olvasó számára nem hozzáférhető) előzményével, a nyomdai levonattal, csak hogy néhány elemet említsünk. Ha lehetett egész narratológiai rendszert egyetlen mű köré csoportosítva felépíteni,¹⁰ az intertextusok és paratextusok változatainak és típusainak felmérését bizvást lehetne Esterházy regényére alapozni.

A regény jegyzetei számtalan, egymástól különböző viszonyban állnak a főszöveggel magával, és – persze – folyamatosan tagadják az elsőbbség-másodlagosság (főszöveg-másodlagos vagy alárendelt jegyzet) kettősségét. Sok tekintetben tehát hasonlít Esterházy gesztusa a Jean Pauléhoz. Fogalmam sincs, ismerte-e Esterházy a német romantikus szerzőt könyve írásakor, de ez csöppet sem érdekes; a „hatás” ilyen ódivatú fogalmával nem érdemes operálni. A *szervezeti* hasonlóságra érdemes figyelni – ami *nem* a (láb)jegyzetek és a szöveg viszonyának szerkezetét jelenti itt, hanem az irodalmiság, a szövegek összefüggésének és a hierarchia kétségbevonását. Aminek az eredménye – mindkét esetben – élvezetes, izgalmas, mulatságos és értelmezésre minduntalan kihívó szöveg lesz.

¹⁰ Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Jegyzet a jegyzetről szóló jegyzethez

A Jean Paul és Esterházy közötti párhuzam először akkor jutott az eszembe, amikor 1979-ben megjelent a *Mozgó Világ*ban a *Termelési-regényt* ötféleképpen kommentáló-értelmező „Ötfokú ének”,¹¹ benne Szegedy-Maszák Mihály nagyszerű tanulmányával. Akkoriban gyakran találkoztunk, elújságoltam neki az ötletet. – Aha – mondta könnyedén –, írd meg. Megírni? Hova, kinek, hogyan? És az én tudásommal? Természetesen nem írtam meg, ahogyan akkoriban szinte semmit, amire biztatott. De azért a biztatás jól is esett, sokat segített is. Ezért, emlékezősként és hálából született ez a jegyzet.

¹¹ Szövegmagyarázó műhely: Ötfokú ének (Bojtár Endre, Horváth Iván, Szegedy-Maszák Mihály, Szörényi László és Veres András kritikái), *Mozgó Világ*, 1979, 6.

Példázat, *mise en abyme*, metafora

(Bevezető)

A következőkben három fogalmat szeretnék egymáshoz közel hozni, talán kissé össze is keverni: a példázat, a *mise en abyme*, valamint a metafora fogalmát. A probléma, amelyet meg szeretnék fogalmazni, egyszerűen az, hogy nem fogható-e fel a *mise en abyme* metaforaként, s ha igen, hogyan; valamint hogy elkülöníthető-e a példázattól, s ha igen, hogyan.

Először is nézzük a következő szövegrészt:

Hallottam már ilyen esetekről. Grácban személyesen ismerek egy hölgyet, akinek húsz évvel ezelőtt közelharcban elrabolták szűzhártyáját, mint egy ezredzászlót. Azóta is mindennap. Mégis élek.

Déry Tibor *Óriáscsecsemőjéből* idéztem. Az idézet humorának egyik forrása nyilván az egyszeri és az állandóan ismétlődő összemosása, de másik forrását is elég könnyen azonosítani tudjuk: a beszélő úgy tesz, mintha a történet, amelyet elmond, saját történetéhez képest (saját életéhez képest, ahhoz a történethez képest, amelynek részese) másutt, más szereplőkkel, máskor zajlana: Genette terminológiájával, mintha a belső történet heterodiegetikus, *máscselekményű* volna.¹ Ugyanakkor maga leplezi le, mintegy önkéntelenül, hogy a belső történet szorosan kapcsolódik saját történetéhez: erre kell hogy rádöbentsen az „ismerek egy hölgyet” és a „Mégis élek” inkongruenciája. E leleplezés

¹ Gérard GENETTE, Discours du récit, in Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

véletlenszerű volta, a titok esetleges, szándékolatlan elkottyantása az, ami nevetésre ingerel. (Ezt a váltást, a szintek közötti hirtelen átlépést ugyancsak tárgyalja Genette: *metalepszis*nek nevezi.)

Mi volna, ha a belső történet valóban megmaradna máscelemek-ményűnek? Mi volna, ha arról a történetről, amelyet az elbeszélő megoszt velünk és hallgatóival, nem sülné ki, hogy voltaképpen az elbeszélő saját története? Biztos, hogy akkor is azt feltételeznénk, hogy a történet nem véletlenül hangzik el. Az a tény, hogy *máscelemek-ményű* történetről van szó, arra ösztönözne, hogy keressük azt, ami abban a történetben és a pillanatnyilag érvényes cselekményben közös, megkísérelnénk valahogyan vonatkoztatni a belső történetet a „nagy” történetre. Ez esetben a belső történetet nyilván *példázatként* olvastuk volna, exemplumként, amelyről a közkeletű kézikönyv így ír: „fontos, hogy az argumentummal ellentétben a példa forrása a tárgyalt ügyön kívül található”.² És később: „Minden példát bizonyos kettősség jellemez: az író egyrészt kifejti a példa saját jelentését, amely független a tárgyalt ügytől, másrészt mégis úgy alakítja, hogy a kapcsolat létrejöjjön”.³ Vagy egy másik *auctoritas*: „A példa tehát olyan szöveg, amelyet nem önmagáért, nem a benne foglalt denotatív információért, hanem valami másért mondunk; olyan szöveg, amelyet vagy mint a benne rejlő, belőle attributíve következő általánosabb jelentést, vagy mint egy hozzá hasonló, vele rész-egész viszonyban álló másik jelentést konnotálunk.”⁴

Az *Óriáscsecsemő* idézett része tehát a maga félresikerült, kudarcos formájában is *példázat* vagy *példa*. Mármost megfontolandó, hogy bár-mikor, amikor a narrációban máscelemek-ményű belső történetbe bot-lunk, nem efféle példázattal van-e dolgunk, hogy nem szükségszerű-e vajon, hogy példaként olvassuk mindazokat a történeteket, amelyek ily módon *törést* hoznak a főtörténetbe; valamint megfontolandó az is, hogy az efféle „alogikus” szövegrészek nem *figurák*-e egyben.

A válasz természetesen mindkét esetben igenlő lesz, de nézzük sorjában.

² SZÖRÉNYI László-SZABÓ G. Zoltán, *Kis magyar retorika*, Budapest, Tan-könyvkiadó, 1988, 101.

³ *Uo.*, 105.

⁴ VIGH Árpád, *Retorika és történelem*, Budapest, Gondolat, 1981, 507-508.

Talán fölöslegesen, de segítségül hívom az „elmesélhetőség” fogalmát e ponton: az *elmesélhetőség* (William Labov, és az ő nyomán Mary Louise Pratt terminológiáját használva⁵) egyszerre feltétele és következménye annak, ha az elbeszélő elmond egy történetet (vagy nem is szükségképpen történetet). Bármí, amit elmondanak, az valamely okból érdemes az elmondásra, s ha ezt első pillanatban nem is sikerül igazolva látnunk, oly módon fogjuk megpróbálni értelmezni az elmondottakat, hogy e várakozásunknak megfeleljen. Ugyanúgy, ahogyan a *relevancia* kategóriája esetében (Herbert Paul Grice, s utána Dan Sperber és Deirdre Wilson), amikor is a megfelelő kontextust magunk teremtjük meg ahhoz, hogy az elhangzott szöveg releváns lehessen, a történetek esetében is (akár a belső, példázatszerű történetről, akár egyáltalán bármilyen történetről van is szó) meg kell keresnünk benne az *elmesélhetőség* mozzanatát. Mi közöm hozzá? Mi a poénja? Miért érdekes ez? Ilyen és hasonló kérdéseket teszünk fel magunknak, s igyekszünk ezekre választ kapni. Negatív módon erre az olvasói-értelmezői működésre mutat rá Leacock híres paródiájának első mondata: „Vad, viharos éjszaka dühöngött Skócia nyugati partjai fölött. Ezen történetünk szempontjából ugyan ennek különösebb jelentősége nincsen, miután történetünk nem Skócia nyugati partjain játszódik, hanem Írország keleti partjain. De azért ott is elég rossz idő volt.”⁶

A példázatok esetében nem mindig egyértelmű (ahogyan máskor sem) az elmesélhetőség indoka. Éppen ezért mindig értelmezésre szorul maga az elmesélés aktusa. Ha a belső történet a főtörténethez képest máscelekményű, akkor mindig – akkor is, ha nincs explicit jelzés – gyanakszunk arra, hogy a két történet kapcsolata nem a törté-

⁵ Mary Louise PRATT, *Towards a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington-London, Indiana University Press, 1977.

⁶ Stephen LEACOCK, Gertrud, a nevelőnő, avagy a boldogság jutalma, ford. KARINTHY Frigyes, in Stephen LEACOCK, *Humoreszkek*, Budapest, Athenaeum, é. n., 4. (<http://mek.oszk.hu/17100/17150/pdf/17150.pdf>) (letöltve: 2019. 03. 27.)

net szintjén valósul meg, hanem rész-egész-szerű vagy analógiaszerű kapcsolat áll fenn kettejük között.

Ha most egy régebbi retorikai álláspontból vizsgáljuk a máscecselekményű történet beágyazását a főtörténetbe, azt mondhatjuk, hogy ez nem tekinthető logikusnak, vagyis *alogikus* jelenség, ami pedig, Fontanier szerint, önmagában figura meglétét implikálja. Kicsit később, de ugyanilyen megfontolásokból, *écart*-ról beszéltek volna, a kikövetkeztethető, a logikus, a normális szerkezettől való eltérésről. Ebből a nézőpontból tehát azt kell mondanunk, hogy a példázat – figura.

A példázat metaforikusságát (vagy metonimikusságát) ugyanakkor az *écart*-elmélet nélkül is igazolhatjuk. Végére is, két szöveg kerül egymás mellé, s e kettőt elkerülhetetlenül egymásra vonatkoztatjuk: nem tudjuk őket egymás érintkező részeinek tekinteni, mert a hely, idő, cselekmény, szereplők tekintetében (ezek legtöbbje vagy legalább egyik-másik tekintetében) jelentősen különböznek egymástól. Ha tehát nem a normálistól való eltérést, hanem az egymásra vonatkoztatás kényszerét nézzük, a példázat úgy is a metaforára fog hasonlítani.

(Mise en abyme)

Van a belső elbeszéléseknek egy csoportja, amelyet *mise en abyme*-ként szokás számontartani. Egyszerűen szólva, az olvasóban, ha olyan belső történetet olvas, amelynek látszólag nincsen köze a főtörténethez, szereplői mások, ideje más, és szemmel látható oksági összefüggés sem indokolja előfordulását, felébred a gyanú, hogy ez a belső történet valamelyes fényt vet a főtörténet egészére, tehát nemcsak egy jellemet, cselekedetet, időt stb. példáz, hanem az egész történetet tükrözi mintegy belülről. A kifejezés Gide csaknem százéves naplófeljegyzéséből került a köztudatba, a narratológiában jó tizenöt éve jelen van, és elég fontos szerepet is kap. Az önreflexió egy változatáról van szó, amikor a szöveg egy részlete az egész szövegről magáról állít valamit, azt világítja meg vagy azt értelmezi; kis tükrör, gyakran észrevehetetlen, amely mintegy „befelé” tükröz. Mieke Bal így ír erről:

Akkor beszélünk hasonlóságról, amikor két fabula úgy parafrazeálható, hogy összefoglalásukban egy vagy több elem feltűnően közös. A hasonlóság fokát azon elemek száma szabja meg, amelyek az összefoglalásokban közösek. A beágyazott szöveg, amelyik olyan történetet jelenít meg, amely ezen kritériumok szerint hasonlít az elsődleges fabulára, az elsődleges fabula jelének tekinthető. Ez a jelenség összehasonlítható a végtelen regresszussal. A francia terminus erre a *mise en abyme*. A szó a címertanból ered, ahol a jelenség a képi ábrázolásban fordul elő. Nekünk azonban a nyelv közegében van dolgunk a végtelen regresszussal. Ezért hiba volna túlhangsúlyozni a grafikai ábrázolással való analógiát, mivel a nyelvben a *mise en abyme* kevésbé „eszményi” formában jelenik meg. A végtelen regresszus perspektívájába nem a kép teljessége kerül, hanem a szövegnek csak egy része vagy *bizonyos aspektusa*. A főlöleges komplikációk elkerülése érdekében azt javaslom, hogy a *tükörszöveg* terminust használjuk a *mise en abyme* helyett.⁷

Ugyanakkor e definíció számos kiegészítésre szorul. Egész könyvet szentelt a fogásnak Lucien Dällenbach,⁸ aki felhívta a figyelmet arra is, hogy a *mise en abyme* a barokk korhoz kötődik.⁹ Ami a címertant illeti, pontosan arról van szó, hogy a címér közepén szokás volt elhelyezni a címerpajzsot, s azon az egész címér kicsinyített mását, s ez a pajzs kiegészíti is, fedi is magát a címet, meg túl is nő rajta (például kiemelkedik belőle). Ezért a *mise en abyme* fogása azt jelenti, hogy ismétlődés vagy hasonlóság jön létre a szövegek két szintje között, a szöveg egy része az egészet ábrázolja. Ha ezt úgy fogjuk fel, ahogyan a mackósajt emlékezetes régi dobozán szerepel (egy mackó tart egy tálcat, amelyen van egy mackósajt, amelyen egy mackó tart egy tál-

⁷ Mieke BAL, *Narratology*, Toronto, University of Toronto Press, 1985, 146–147.

⁸ Lucien DÄLLENBACH, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

⁹ Az egyik legjobb hozzászólás a kérdéshez: Moshe RON, *The Restricted Abyss. Nine Problems in the Theory of mise en Abyme*, *Poetics Today*, 8(1978), 2, 417–438.

cát stb.), akkor valóban végtelen regresszussal van dolgunk; ha ilyen az irodalomban nem fordul elő, az azonban *nem* azért van, amit Bal feltételez, hogy tudniillik ebbe a belső képbe „nem a kép teljessége kerül, hanem a szövegnek csak egy része, vagy *bizonyos aspektusa*”. Sőt, a vérbeli *mise en abyme* éppen az, amelyik igenis a „kép” teljességét ábrázolja. Egyszerűen arról van szó, hogy míg a vizuális ábrázolásban *elvileg* el tudjuk képzelni, hogy akár mikroszkopikus szintig belső ismétlések kövessék egymást – ahogyan a Mandelbrot-halmazok szokták –, ez nyelviileg egyszerűen kivitelezhetetlen, valahol szükségképpen vége van a belső öntükrözéseknek.

A *mise en abyme* sokszor történet a történetben: a belső szöveg tehát a szöveg egészével kerül viszonyba, belső intertextualitásról van szó. Példaként a *Hamlet* színházjelenetét (az Egérfogót) szokás emlegetni. Az a történet, amelyet a színészek eljátszanak, arra a történetre emlékeztet, amelynek a színház nézői tevékeny résztvevői voltak. A színházon belüli színház a „külső színház” szereplőire és tetteire hasonlít. Általában: ha van főtörténet s annak belső története, akkor a két történet kapcsolata sokféle lehet: erről ugyancsak írt Genette is, de józan ésszel is átgondolható, hogy a Scherezádé elmesélte történetek más funkciót töltenek be, mint Svejik folyamatos anekdotázgatásai, s ezek is erősen különböznek a Mikszáth-féle anekdotától, és így tovább. Mindenesetre e sokféle típus között biztosan ott van az, amikor a belső történet hasonlatosság révén kapcsolódik a főtörténethez, s az is, amikor a belső történet rész-egész viszonyban áll a főtörténettel. Az előbbi bizonyosan sok esetben *mise en abyme* lesz.

(Példázat és *mise en abyme*)

A *mise en abyme* a példázat egy aletetének is tekinthető; ez is máscelemekényű belső történet. A *mise en abyme* és a példázat különbsége többek között abban az egyszerű tényben áll, hogy a példázat mindig történet, a *mise en abyme* pedig nem feltétlenül az. Először is, *mise en abyme* lehet része nem elbeszélő szövegnek is (lírai műben éppúgy elképzelhető kicsiny, öntükröző alakzat, olyan szövegrész, amely az *egészet* ábrázolja); másodszor is, a *mise en abyme*, még ha narratív szöveg része is, maga

lehet leírás is akár. Sőt: az *ekphrasis* kifejezetten kedvelt formája a *mise en abyme*-nak, gondoljunk csak Nádas *Emlékiratok* könyvének képleírására, amely valamiféle rejtélyes viszonyban áll az elbeszéléssel magával. Ugyancsak a *mise en abyme* nagyon furcsa, kiforgatott esetének lennék hajlamos tekinteni Robbe-Grillet *Útvesztőjének* *ekphrasis*át, ahol viszont éppen a máscelemekényűség vonódik kétségbe: ha azt hinnénk, hogy az ivó falán lógó kép leírása bármi módon *vonakoztatható* a történetre magára, akkor minduntalan csalódunk, mert vonatkoztatás helyett – mondjuk – rész-egész viszonyt kell észrevennünk. Robbe-Grillet legalább két (de inkább több) szöveget tart egyszerre mozgásban, s minduntalan átlépi e szövegek egymást elválasztó határait: a belső történet váratlanul a külsőben lukad ki, a külső a belsőben, vagyis – ismét Genette terminológiájával élve – a *metalepszis*, a határok átlépése uralkodik a szövegek kapcsolatain.

Harmadszor, a példázat és a *mise en abyme* közötti fontos különbség lehet az is, hogy az utóbbi – elvileg, kifejezetten szép formáiban – az egész szövegre vonatkozik, míg az előbbi gyakran csak egy részre. Példázatot a történet egy pontján azért mondanak el, hogy a főtörténet egy bizonyos cselekvésének, szereplőjének, körülményének, időjének stb. jellegzetességeit hasonlítsák a belső történethez; a *mise en abyme* viszont alkalmas arra, hogy az olvasó a szöveg egészét lássa tükrözni a belső történetben.

Ha megnézzük Kosztolányi *A rossz orvos* című, nem kiemelkedően jó, de érdekes kisregényét, van a szövegben egy belső történet, egy Vera nevű cselédről, aki megöli a gyermekét. A történet felfogható *mise en abyme*-ként is, amennyiben a nem kívánt gyermek, a gyermekgyilkosság, a bűn és bűnhődés témáiban *ismétli* a főtörténetet. Míg a főtörténet motívumai, cselekvői, történései meglehetősen összetettek, nem mindig kiszámíthatók és gyakran kimondatlanok, addig a belső történet brutálisan egyszerű – pontosabban az olvasónak az a benyomása, hogy voltaképpen a főtörténetet brutálisan átalakítva-leegyszerűsítő történet. Olyan ismétlés vagy belső tükröz tehát, amely egyúttal torzít, elnagyol, csak a kontúrokat mutatja: szűkítéses alakzat, ha úgy tetszik.¹⁰ A példázat ettől talán annyi-

¹⁰ KÁLMÁN C. György, *A rossz orvos szerkezetének néhány eleme*, *Literatura*, 13(1986), 16–26.

ban különbözhet, hogy ott inkább éppen a bővítés (egy cselekvő, cselekvés, körülmény, motívum stb. kibontása, részletesebb megvilágítása) hangsúlyos.

(Metafora, metonímia)

Mindezek azonban csak nagyon hozzávetőleges, nagyon kísérleti jellegű megközelítések. Ahogyan most, amikor a harmadik terminusra rátérek, még inkább tétova leszek, s inkább csak kérdéseim vannak. Vajon tekinthető-e akár a példázat, akár a *mise en abyme* metaforának? Vagy metonímiának? Az egyik, korábban már idézett kézikönyv egyértelműen azonosítja a példázatot részint az előbbivel, részint az utóbbival. És megtehető-e ugyanez a *mise en abyme*-mal? Ha elfogadjuk, hogy a *mise en abyme* a példázat alosete, akkor nyilván igen; de vajon megalapozott-e a metaforát és a példázatot azonosítanunk? Abban a formában nyilván nem, hogy minden metafora példázat volna, de talán valóban igaz lehet, hogy minden példázat metafora.

Mindeddig olyan történetekre kellett gondolnunk, ahol szép, kerek főtörténetbe illeszkedik a szép, kerek belső történet, s ez utóbbi *mise en abyme*-ként vagy példázatként funkcionál. Igen ám, de előfordul, hogy a főtörténet nem vagy alig létezik: Esti Kornél történeteiben az, amit formálisan főtörténetnek nevezhetnénk (de voltaképpen keret), gyakran csak annyi, hogy „mondta Esti”, „panaszkodott Esti” vagy „mesélte Esti”. Ilyenkor mit mondhatunk? Vajon a nem létező főtörténethez szolgál példázatul vagy akár *mise en abyme*-ül az elbeszélte történet? Esti Kornél világát, amely a belső történeten kívül nem létezik, mert külső történet nincs is, esetleg éppen a belső történet teremti meg: az fogja jellemezni ezt a világot, hogy milyen történet hangzik el benne.

S ha így lenne – márpedig logikusan erre az eredményre kell jutnunk –, vajon nem mondhatjuk-e azt, hogy a történet *mindig* példázat? A mi életbeli főtörténetünkbe nem illeszkedő, mert máscelemeknyű történet példázatként lesz olvasható: mint a mi főtörténetünknek (vagy annak egy részletének) metaforája. Meggondolandó: ha a „nem odailló” belső történet szimbolizációs funkciója csaknem szükségszerűen

szerű, akkor nem általánosítható-e ez a történetre magára?¹¹ Hiszen a történet, ahogyan megjelenik, maga is „idegen test” a „nagy történetben”, az élet szövegében. Azt is mondhatnánk: maga az irodalmi elbeszélés is *mise en abyme*, a mi nagy történetünk lekicsinyített szimbóluma.

¹¹ KÁLMÁN C. György, Szimbolizáció és irodalomtudomány, in KAPITÁNY Ágnes-KAPITÁNY Gábor (szerk.), „*Jelbeszéd az életünk*”. *A szimbolizáció története és kutatásának módszerei*, Budapest, Osiris-Századvég, 1995, 125-134.

Paratextusok és ideológia

Bevezetés

Hogy az irodalomtudomány mit is vizsgál, az természetesen soha nem volt adott és soha nem volt evidens. Az elmúlt évszázadban legalább két, máig nagy hatású álláspont körvonalazódott ezzel kapcsolatban (amelyeknek számos változatuk van, és amelyeknek komoly kihatásaik vannak az irodalomtudomány legkülönbözőbb területeire): nevezhetjük az egyiket szövegközpontú álláspontnak, amely szándéka szerint nem megy a szövegen „kívülre”, míg a másik a szöveget mindenféle „valóságvonatkozásaihoz”¹ fűződő kapcsolataiban vizsgálná.² Mindez durva és nagyon is támadható leegyszerűsítés, de talán lehet valami értelmező ereje a következőkre nézve.

Már csak azért is szimplifikáló (ha szigorúak vagyunk, egyenesen félrevezető) a fenti leírás, mert azt, hogy „mit”, voltaképpen a „hogyan” hozza létre; az válik „adottá”, „ténnyé” és egyáltalán vizsgálhatóvá a vizsgálódás (a vizsgálódó) számára, amit nézőpontja, módszere láttat. Az irodalom mibenlétéről alkotott előzetes (és gyakran hallgatólagos) elképzelés határozza meg, hogy hol húzzuk meg a „bent” és „kint” határait.

¹ Siegfried J. SCHMIDT kifejezése: Bevezetés egy szövegsemantikai irodalomtudományba, in HORÁNYI Özséb-SZÉPE György (szerk.), *A jel tudománya*, Budapest, Gondolat, 1978, 459–489.

² A műértelmezés központi szerepének felülvizsgálatához lásd Jonathan CULLER, *Beyond Interpretation*, in Jonathan CULLER, *The Pursuit of Signs*, Ithaca, Cornell University Press, 1976.

Nem is volna érdemes újra előhozni ezeket a kihűlt vitákat, amelyek már eléggé archaikusnak tetszenek, és amelyek ideje óta számtalan más kérdés foglalkoztatja az irodalomtudományt – de máig ható érvénnyel szól bele a vitába Gérard Genette 1987-es (tehát már nem valami új) könyve, a *Küszöbök*.³ Noha szándéka aligha ez volt: Genette joggal volna sorolható a „szövegközpontú” iskola reprezentánsai közé. Mégis, ahogyan a szövegköziségről szóló munkája is korszakos jelentőségű lett⁴ (holott a szó szigorú értelmében ez az aspektus már jócskán túl van a „pőre”⁵ szövegen), úgy a „kint” és „bent” határait feszegető könyv is arra mutatott rá, hogy az elhatárolt területek helyett vagy mellett maga a határ is vizsgálatra érdemes. Az a küszöb, amelyet átlépve az irodalom (és az irodalmi mű) világába lépünk (más kategóriával élve – és így persze változtatva is a koncepción magán –, beszélhetünk „keretekről” is). Mindazon szövegekről (vagy: „szövegekről”, jelekről vagy jelsorozatokról) van szó, amelyek a szöveget körülveszik, a tartalomjegyzéktől a kötéstáblán át a fejezetcímekig.

A paratextus és a jelentés

A paratextuális jelenségek (paratextusoknak nevezem őket, holott e „szövegek” textuális [szövegszerű] természete és hierarchiája korántsem mindig evidens), ez köztudott, nem hagyják a szóban forgó szövegnek magának a jelentését érintetlenül; másként fogalmazva, a paratextusoknak az egész műre vonatkozóan jelentésmódosító szerepük van. A paratextusoknak ez a funkciója hasonlít arra, amit Bloomfield a *glosszémáknak* tulajdonít (azaz a morfémáknak és tagmémáknak):⁶ jelesül, hogy ezek a „legkisebb jelentéssel bíró egységek”. A paratextusok jelenléte vagy a szerzői szándéktól függ, vagy lehet teljesen független is attól – a jelentéstulajdonítás szempontjából ez annyit tesz, hogy ha akarnánk is az intencióra hivatkozni, még sokkal óvatosabbnak kell

³ Gérard GENETTE, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

⁴ Gérard GENETTE, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

⁵ Genette kifejezése: GENETTE, *Seuils*, i. m., 7.

⁶ Leonard BLOOMFIELD, *Language*, New York, Henry Holt, 1933, Ch. 16, § 16.1, 264.

lennünk, mint „a szöveg” esetében. Számos esetben a paratextusokat azok illesztik bele (vagy teszik hozzá) a szöveghez, akik az olvasó és a szerző között közvetítenek – és persze előfordul, hogy éppen a szerző döntése miatt vannak jelen.

A paratextusok megadhatják az értelmezés alapját vagy kiindulópontját (s ez persze nem jelenti azt, hogy ezek volnának a legfontosabb tényezők), valahogyan úgy, ahogyan az irodalmiság vagy egy bizonyos műfaj paratextuális vagy szövegszerű jegyei működnek.⁷ Gyakran hangzik el az az érv, hogy a szöveg irodalmiságának (sőt műfajának) felismerése előfeltétele a szöveg minden további értelmezésének. Lehet, hogy ez túlzás, de annyi bizonyos, hogy ez a fajta megértés (vagy legalábbis érzés) szükségképpen alakítani vagy egyenesen előre megformálni fogja értelmezésünket. És hát aligha tehetünk mást – igencsak nehéz eltekinteni attól, ahogyan a szöveg elibénk kerül, ahogyan az olvasó-szöveg találkozás létrejön, és kérdés, hogy miért is tekintenénk el tőle. Csakhogy azt is figyelembe kell venni, hogy a paratextusok trükkök is lehetnek, az olvasó félrevezetését szolgáló eszközök, vagy legalábbis lehetnek kétértelműek. Mindenekelőtt tehát értelmezésre szorulnak – ők maguk sem inkább „adottak” vagy ők sem veendőek egyszerűen „készpénznek”, ahogyan ez a szövegre magára igaz; másodszor pedig még ha valami nagyon jól körülhatárolható, konvencionalizálódott jelentésük volna is, akkor is szükség lehet arra, hogy mégis másképpen értelmezzük őket. Vajon higgyük-e el Gogol *Holt lelkek*jének műfajmegjelölését, hogy tudniillik *poéma* volna? Vagy milyen értelemben Alice B. Toklas önéletrajza az, amit Gertrude Stein *The Autobiography of Alice B. Toklas* címmel írt?

Hasonlóan ahhoz, ahogyan a műfajmegjelölések előkészítik, előre megformálják és áthatják az értelmezést, a szöveg paratextusai között

⁷ „La réception est médiatisée par les modalités de la publication et de la diffusion: paratexte (préface, postface), support (presse, article dans une revue spécialisée, brochure, livre), place et environnement dans le support (dans la page de journal ou la collection). L'environnement peut ainsi orienter la réception d'un texte dans un sens tout différent des intentions de l'auteur, surtout en période de paroles surveillées.” Gisèle SAPIRO, Pour une approche sociologique des relations entre littérature et idéologie, *COntEXTES*, 2007/2, 26.

van egy egész sor ilyen orientáló jel. Ezek figyelmeztethetnek például a szóban forgó szöveg fiktív (vagy irodalmi) jellegére akként, hogy megnevezik a szöveg műfaját (komolyan vagy ironikusan, vagy más-képp), vagy például akként, hogy sajátos módon tárják az olvasó elé a szerzői nevet (például olyan előtagokkal, mint a „dr.”, „gr.”, „b.”, „Esq.” stb., és így sajátos keretet adnak a szövegnek magának). Metaforikusan azt mondhatnánk, hogy a szöveg csinosan kerül elének (vonzó öltözetben vagy szép csomagolásban), azért, hogy a megfelelő fogadtatásban részesüljön; ezt a fogadtatást pedig (részben) a paratextusok biztosítják és irányítják.

Mégis mindig van arra lehetőség, hogy (szándékosan) figyelmen kívül hagyjuk, (szándéktalanul) elszalasszuk a paratextus(oka)t. „Nem ismerek egyetlen posztmodern elbeszélő szöveget sem, amelynek paratextusa éppen olyan összetett volna, mint a *Kazár szótáré*” – írja Ivan Callus, akinek az a célja, hogy Pavić könyvének lehetőleg valamennyi paratextuális vonását értelmezze.⁸ Csakhogy ha csak halvány esély is van rá, hogy a paratextusokra ne figyeljünk fel, akkor az meg is történhet. A pletykák szerint a könyv magyar megjelenését követően igen sok példány tűnt fel a Váci utcai Akadémiai Könyvesboltban; minden bizonnyal azért, mert a bolt abban a hiszemben rendelte meg a könyvet, hogy igazi szótárt kap – a rendelésért felelősek vagy nem is jutottak hozzá a paratextuális információkhoz, vagy nem vették észre. (Ráadásul a bolt az Akadémiai Kiadóhoz tartozott, amelynek akkoriban turkológus volt az igazgatója.)⁹

A skálán a másik szélsőség az az igény volna, hogy minden egyes paratextust számba kell venni, máskülönben az értelmezés kudarcba full. Olykor a paratextus az, ami egy bizonyos értelmezést megalapoz, vagy akár csakis a paratextus tartható felelősnek egy bizonyos olvasa-

⁸ Ivan CALLUS, *Cover to Cover: Paratextual Play in Milorad Pavić's Dictionary of the Khazars*, Threads 8 / Ebr 8 (winter 98/99). <http://www.altx.com/ebbr/ebbr8/8callus.htm> (letöltve: 2019. 03. 27.)

⁹ Ez pedig ironikus ellenpontja lehet Callus szavainak: „More so than with probably any other book [...], the reader becomes involved in *Dictionary of the Khazars* even before peering between the covers.” – „Inkább, mint talán bármelyik másik könyv esetében [...] az olvasó már akkor bevonódik a *Kazár szótárba*, mielőtt még kinyitotta volna a kötetet.” (Uo.)

tért.¹⁰ Vannak olyan esetek, ahol amellet lehet érvelni, hogy ha nem vagyunk képesek számot vetni a paratextussal, akkor szükségképpen hibás értelmezéshez jutunk, vagyis minden egyes hozzáférhető paratextus feltárására és értelmezésére kell törekedni. Csakhogy ez nagyon úgy hangzik, mintha előírnánk valamiféle „módszert” vagy „szabályt” az értelmezés számára – ez pedig azzal a következménnyel jár, hogy eljutunk a „jobb” vagy akár „legmegfelelőbb” megértéshez – ami viszont már eléggé gyanús álláspont.

És még egy megszorítás: amikor paratextusokról beszélünk, általában könyvekre gondolunk, a könyvek illusztrációira, előszavaira, ajánlásaira, alcímeire, címlapképeire, fülszövegekre, fűzött vagy kötött (puha vagy kemény fedelű) előállításukra. Mindezek a paratextusok a könyv-tárgyhoz tartoznak, az írásos kommunikáció összes más formája a háttérben marad, vagy el is feledkezünk róla. Ez a kettősség megfeleltethető más tényezőnek is, köztük például annak, hogy a szöveg nyilvános vagy magánjellegű-e. A könyvek (túlnyomó többségükben) nyilvános irodalmi kommunikációban vesznek részt, és ez a nyilvános jelleg abban is kifejezésre jut, hogy a könyvek paratextusainak legalább egy részét a piac kényszeríti rá a szövegre (vagyis nyilvános természetükből fakadóan megtermelt és forgalmazott áruként vesznek részt a rendszerben). Az írásos irodalmi kommunikáció más nyilvános formái, mint amilyenek a folyóiratok, magazinok, heti- és napilapok, vagy az olyan régebbi formák, mint a pamflet, ugyancsak rendelkeznek egy bizonyos paratextuális jellegzetességcsoporttal (például verseket a napilapok nem közölnek címlapon, a szépirodalmi szövegek gyakran más betűtípussal, lineával elválasztva, az újságcímektől elütő címmel jelennek meg, stb.). Mindezek a jellegzetességek nagyon is erősen konvencionálisak szoktak lenni, ám e közmegegyezések nem szükségképpen az irodalomnak magának a konvenciói, hanem azoké, akik a rendszert magát és a piacot „termelik” (e kettő át is fedheti

¹⁰ Lásd például Olivier PARENTEAU, „Gérard de Nerval à Saint-Germain-en-Laye”. *@analyses*, Comptes rendus, XIX^e siècle. 2006. 04. 10. <http://www.revue-analyses.org/document.php?id=116> (letöltve: 2019. 03. 27.), ahol is Gabrielle Chamarat-Malandain Nerval-értelmezése azért bizonyul meggyőzőnek, mert hivatkozik a szöveg paratextusára.

egymást). Mindenesetre a következőkben, ismerjük be, könyvek állnak e dolgozat középpontjában is, csakúgy, mint a „paratextus-tudomány” egészében.

Jogi és irodalmi paratextusok

A legtöbbször tehát, írtam fentebb, könyvre gondolunk, amikor paratextusról beszélünk – de feltétlenül írott szövegre, itt aligha van kivétel. Pedig ez egyáltalán nem evidens, és érdemes tenni egy nagyobb kitérőt, hogy terminológiai kérdéseket tisztázzunk. A paratextusnak ugyanis van egészen más meghatározása is, mint amit a Genette-féle poétika sugall, éspedig a jogi nyelvhasználatban:

Amikor a „paratextus” szót használjuk, két lényegi gondolatot szándékozunk közvetíteni. Először is, olyan jelentést adunk a „textusnak”, amely kiterjeszkedik („para”) konvencionális megértésén túlra, ami tipikus módon az írott vagy nyomtatott dokumentumokra korlátozódik. Másodszor, noha a terminus alkalmazható volna az információ átvitelének bármiféle elektronikus formájára (mint amilyen a telefon, rádió, film, televízió, fénymásológép, fakszimile [„fax”), komputer, lézerlemez, csak olvasható CD-lemez [„CD-ROM”) vagy audiovizuális berendezés), szándékunk szerint, céljainknak megfelelően csak azon technológiákra utalunk a szóval, amelyek személyek, helyek és események képét és hangját rögzítik...¹¹

Vagyis egy másik konvenciórendszerben, a jogi diskurzusban egészen természetesnek látszik a „szövegeket” úgy tekinteni, mint amelyeknek írott (vagy szóbeli) megjelenésükön kívül számos formájuk van. Ebben az értelemben az irodalomelmélet eléggé ódivatúnak, hagyományosnak, sőt konzervatívnak tetszhet, amennyiben gyakran félreteszi az új technológiákat. Fontos azonban hozzáfűzni ehhez, hogy az írott szöveg és a rádióban elhangzó szöveg esetében, vagy az írott szöveg és annak filmes adaptációja esetében a szöveg azonossága csöppet sem világos, s ezzel még nem is mondtunk sokat. Ráadásul a jog számára a jogi eljárások során fontos lehet, hogy

¹¹ Ronald K. L. COLLINS–David M. SKOVER, Paratexts, *Stanford Law Review*, 44(1992), 3, 509–552: 510.

egy-egy tanúvallomás, a vádlott vagy a per bármelyik résztvevőjének megnyilatkozása milyen gesztusok kíséretében, milyen hangleytéssel hangzott el, az irodalmi szöveg esetében a konkrét megvalósulásnál többet vagy kevesebbet – általánosabbat keresünk. Annak a számára, aki az irodalmat tanulmányozza, a konkrét fizikai megvalósuláson és a konkrét befogadási körülmények esetlegességén túl lévő szövegnek kell a középpontban lennie; még ha „előtte” vagy „utána” lehet is valami heterológ (vagyis nem szövegszerű, vagy valami egészen más jelrendszerben megalkotott), például amikor a vizuális tapasztalatot a verbalitásba „viszik át” (így az *ekphrasis* esetében), vagy amikor a szöveget zenébe „teszik át” (olyan, egymástól nagyon különböző esetekben, mint az opera vagy a programzene). Az irodalomtudományt csakis a nyelvi szövegek területe érdekli, s csak ezen a területen van hatóköre. A jogban ezzel szemben a kompetenciának ez a problémája és az „átvitel” kétséges természete mintha nem is volna jelen.

Így azután a paratextus terminus használata a jogban elég excentrikusnak, ha nem épp hibásnak látszik. Az irodalom területén inkább a „médiaváltás”, a „mediatizálás”, „adaptálás” és hasonló kifejezéseket használnánk, vagy a szöveget kísérő, de attól eltérő jelrendszerben „íródott” jelsorozatokra a „metatextus” terminust (a „kommunikáció-metakommunikáció” mintájára, csakhogy ez kissé kétes analógia, mert a „metatextus” a szövegről szóló szöveget is jelentheti). Minthogy az irodalomtudományt a szóbeli konstruktumok érdeklik, vagyis a (természetes) nyelven írott (vagy mondott) szövegek (nagyon egyszerűen fogalmazva) – ezért minden más médiumot, ahol valami hasonló dolog jelenik meg, pusztán levezetett formáknak tekintik, amelyeknek a szöveghez magához fűződő kapcsolata erősen problematikus. Az irodalmi mű „filmváltozata” vagy az illusztrációul szolgáló rajzok talán az értelmező segítségére lehetnek a mű interpretálásában, de ezek (a film, a rajz) „saját jogukon” szövegek, amelyek megérdemlik a független értelmezést.

Tehát még ha nagyon távolinak tetszik is a „paratextusok” efféle jogi megközelítése attól, ami az irodalom tanulmányozóját érdekli, furcsa módon van egy nagyon fontos közös elem a két koncepcióban. A paratextusok azért kapnak egyre nagyobb és nagyobb szerepet a jog területén, mert képesek arra, hogy testet öltönn bennük egy egész sor kontextuális jellegzetesség, ami egyébként a leírt jegyzőkönyvekben veszendőbe menne:

A paratextuális korszak alapvetően különbözni fog attól a nyomtatott korszaktól, amellyel most harcolt. A tipográfiai világban a jogi értelmezés arra összpontosít, hogy a nyomtatott szöveg uralkodik a társadalmi viszonyok kontextusán. A nyomtatott lap – változatlan formájával, lineáris szerkezetével és a racionális adatfeldolgozásra alkalmas konceptuális absztrakcióival – oly módon redukálja és foglalja keretbe a „valóság” kontextusát, ami hatékonnyá teszi a törvény hatalmát. Az elektronikus világban azonban a szöveg és a kontextus oly módon őrződik meg és úgy játszható újra, ahogyan eddig soha. A paratextusok kiszabadítják a jogi valóságot a nyomtatott papír fogságából, azáltal, hogy sokkal teljesebben ábrázolják a jogi események szóbeli [oral] dimenzióit, és azáltal, hogy bevezetik a vizualitás elemeit. Ennek eredményeképpen a paratextusok oly módon foglalják keretbe a jogi valóságot, hogy a rakoncátlan kontextust beledobják a szövegbe, s ennél fogva partikularizálják jogi tapasztalatunkat.¹²

Vagyis a paratextusok sokat segítenek abban, hogy kontextualizáljuk a szöveget, hogy eloszlassuk a szöveg jelentésének sokértelműségeit, hogy irányítsák (de legalábbis orientálják) az olvasót a jelentéstulajdonításban. És itt van az a pont, ahol a paratextusok jogi kategóriája nagyon közel kerül ahhoz a használathoz, amelyet az irodalomelmélet tett a magáévé. A paratextusok funkciója a jogban az, hogy a lehető legtöbbet hozza ki a szövegekből a paratextuális médiumok segítségével, mert rengeteg fontos információ tűnik el az írásban. Míg a jogban az írásos forma redukált, hiányos, meg van fosztva az élő tapasztalatoktól, valami visszanyerhető további (és nem szövegszerű) anyagok hozzáadásával:

A nyomtatott jogban az absztrakció két szintjének működését figyelhetjük meg. Először is, a tényeket és az okadatolásokat le rövidítik úgy, hogy a kinyomtatott szöveghez jól illeszkedjenek. Másodszor, mindazok a szabályok, amelyeknek nincs semmiféle axiomatikus kapcsolatuk ezekkel a tényekkel, oly módon vannak levezetve a szövegből, hogy a jövőben előforduló eseteket igazgathassák. Ezeknek a jegyeknek a fényében mit jelenthet tehát a

¹² *Uo.*, 513.

nyomtatott törvény „magasabbrendűsége”? Általánosságban azt jelenti, hogy a törvény uralkodni fog mindazon, ami személyes és szubjektív, partikuláris és szervezetlen, illékony és nyitott. Azt jelenti, hogy a nyomtatott szöveg tipikus módon fölébe kerekedik a kontextusnak, és leigázza azt. A kinyomtatott szó megerősíti mindazon értékeket, amelyeket a törvény magasabbrendűségéhez szokás társítani – a leírt parancsolatok egyöntetűségét, előre jelezhetőségét és analitikus alkalmazhatóságát. Szisztematikus kategóriái és elvont fogalmai segítségével a kinyomtatott törvény a távolságtartó és logikus analízist hangsúlyozza.¹³

Mégis, amint azt Collins és Skover hangsúlyozzák, a nyomtatott, írott szöveg az, ami a jog elsődleges és legfontosabb forrása marad:

A kortársi jog modellje túlnyomórészt a nyomtatott szövegen alapul. Ennek megfelelően a szöveg a kiindulópont és a végpont. Elfogadhatjuk vagy elutasíthatjuk a szöveget, értelmezhetjük, sőt félreértelmezhetjük, de legelőször is, legutoljára is azzal kell foglalkoznunk. A paratextus eljövendő korszakában is arra kell számítanunk, hogy a jogászai tevékenység bizonyos dimenziói írásalapúak maradnak. Nem valószínű például, hogy az adó-jogszabályokat, a szövetségi választási kampány szabályozását, az állami biztosítási törvényeket és a városi parkolászóna-szabályozást paratextusok kereteznék.¹⁴

Szövegbelső paratextusok

Ebben az összefüggésben, azaz a jogi információközvetítés kategóriájaként tekintve, a paratextusok magán a szövegen kívül vagy azon túl vannak – vagy legalábbis nem tetszik lényeges kérdésnek, hogy szövegen kívülinek tekintjük-e őket, vagy sem.¹⁵ (Persze lehet érvelni

¹³ *Uo.*, 534.

¹⁴ *Uo.*

¹⁵ Vö. még a fikción kívüli és a fikción belüli közötti különbségtétellel: Susan S. LANSER, *The Narrative Act. The Point of View in Prose Fiction*, Princeton,

amellett, hogy szükségképpen szövegen kívüliek, amennyiben más médiumban valósulnak meg, nem írott szövegek.¹⁶⁾ E koncepció szerint a paratextusok *hozzáadódnak* ahhoz, ami tőlük függetlenül (és rajtuk kívül) létezik, és gazdagítja a már amúgy is adott jelentést. Az irodalmi kommunikációban – és a paratextusok irodalomelméleti koncepciójában – nem mindig világos, hogy a paratextus voltaképpen szövegen kívüli-e (definíció szerint annak kellene lennie), vagy inkább (az intuíciónak ellentmondva) szövegen belüli. Az például, ahogyan a szöveg bekezdésekké, mondatokká vagy kisebb egységekké rendeződik, ugyancsak a paratextuális mintázat részének tekinthető – gondoljunk csak arra, hogy a vers konvencionális jelzése hogyan valósul meg (tudniillik a rövid és nem egyforma hosszú sorok révén), szemben a próza konvencionális jelzésével (minden sor egyformán a lap végéig ér). Ahogyan Lourens de Fries mondja,¹⁷⁾ „a bibliafordítások paratextusainak egyik alaptípusa azok az elemek, amelyeket a fordítás részének tekintünk, s amelyek fordításról fordításra változnak, például a szöveg perikópákra történő beosztása”. Philippe Sollers *Paradis* (1981) című prózája, vagy Bohumil Hrabal *Táncórái* (*Taneční hodiny pro starší a pokročilé*, 1964) minden efféle tagolásnak ellenszegülnek, nincsenek bennük bekezdések, sőt mondatvégződés sem. Kevésbé szélsőséges eset Jonathan Littell közelmúltbeli bestsellere, *A jóakaratók* (*Les Bienveillantes*, 2006), amelyben igen hosszú bekezdések sorakoznak,

Princeton University Press, 1981, 123–125. – De vajon a szerzői álnév a fikción belül vagy kívül van-e?

¹⁶⁾ A paratextusokról szóló szakirodalomban látható ellentét van azok között, akik csak a nem verbális jeleket tekintik paratextusnak (a borítót, az illusztrációkat stb.), és akik megkülönböztetik a verbális és nem verbális (szövegszerű és nem szövegszerű) paratextusokat. Szerintem (ezt fentebb implicit módon jeleztem) különbséget kell tennünk homológ és heterológ paratextusok között (a szöveghez képest ugyanazon vagy más jelrendszert alkalmazó textusok között). Vannak olyan paratextusok, amelyek más nyelven íródtak, mint maga a szöveg (jegyzetek, címek stb.) – az konvenció kérdése, hogy ezeket heterológnak tekintjük-e.

¹⁷⁾ Lourens DE FRIES, Paratext and Skopos of Bible Translations, in A. A. DEN HOLLANDER–U. B. SCHMID–W. F. SMELIK (eds.), *Paratext and Megatext as Channels of Jewish and Christian Traditions. The Textual Markers of Contextualization*, Leiden, Brill, 2003, 176–192: 176.

úgy, hogy a legfontosabb események is mintegy elbújnak, minden kiemelés, fókuszálás nélkül, a bekezdéseken belül. S ez a történet elbeszélőjének-főszereplőjének azt a különleges attitűdjét testesíti meg az olvasó számára, amely felhagy azzal (vagy elutasítja azt), hogy bármely eseményt vagy tettet, amit átélt vagy tett, kiemelve és a többinél fontosabbnak láttassa. – Tehát akkor mondhatjuk-e, hogy a szöveg soralakzatai vagy a szövegfolyam tagolásai szövegen kívüliek volnának? Világos, hogy a (nem a szerzőtől származó) előszó vagy a fülszöveg, hátsó borítóra feltett méltatás szövegen kívüliek – de vajon a cím vagy az alcím része-e a szövegnek, vagy sem?

Vagy gondoljunk Mallarmé *Un Coup de Dés-jére* (*Kockavetés*) – mit neveznénk ebben az esetben „szövegnek”? Világos, hogy ha a szöveg betűről betűre, szóról szóra átírva jelenik meg elektronikus formában (vagy egyszerűen nyomtatva, olyan szedésben, mintha csak „normális”, szabályos vers volna), túlságosan is sok mindenvész el: az üres helyek a lapon és a tipográfia, már ha egyáltalán figyelembe akarjuk venni a szerzői szándékot, a műhöz tartoznak. Valamivel később, az avantgárd számos irányzatában az írott (nyomtatott) szöveg tipográfiai és képi elemeit az előtérbe helyezte; ezeket a szövegeket azért igencsak nehéz reprodukálni, mert tipográfiai megvalósításuk olyannyira egyedi, hogy a szöveg bármilyen más „átírata” az eredeti meghamisítása volna. Ezenkívül pedig vannak még a szövegnek olyan nem szövegszerű „részei”, mint a kollázsban a nyomtatott szöveg mellett a kivágat (kép vagy más szöveg), vagy például a kilukasztott papírlapra (vagy más módon különleges anyagú, formájú lapra) nyomtatott szöveg. Ezekben az esetekben a szöveg materialitása evidens módon része a szövegszerűségnek,¹⁸ nem pusztán valami hozzáadott dolog – nevezük bár ezeket paratextusoknak vagy a szöveg részeinek.¹⁹

¹⁸ Alice Krieg-Planque a jelenségek sokkal szélesebb skáláját tekinti „materialításoknak”: „toute la matérialité de la rencontre (guillemets, italique, locuteur, date, rubrique, genre, titraile et autres éléments du paratexte)”. Alice KRIEG-PLANQUE, „« Formules » et « lieux discursifs »: propositions pour l’analyse du discours politique”. *Semen*, 21, Catégories pour l’analyse du discours politique, 2006, [En ligne], mis en ligne le 28 avril 2007. <http://semen.revues.org/document1938.html> (letöltve: 2019. 03. 27.)

¹⁹ De lásd például Hoek megkülönböztetését: „Tout volume comprend un texte et un paratexte, rendus visibles grâce à leur mise en page (typographie,

Hatalom és paratextus

A jogi diskurzusban a szöveg és paratextusai szükségképpen valamilyen döntéshez, ítélethez vezetnek el; szemben az irodalmi diskurzussal, a sokértelműségek eloszlátása, a kontextualizálás, a lehetséges jelentések redukálása egy nagyon korlátozott halmazra az egész eljárás (vagy inkább az eljárás résztvevőinek) fő törekvése. Az irodalmi kommunikációban viszont értéknek számít az, ha az olvasók számos, valamelyest eltérő jelentést tudnak tulajdonítani a szövegnek, azt is mondhatnánk, hogy annál többre tartjuk a szöveget, minél több érdekes értelmezést tud kiprovokálni. Ebben az értelemben a paratextusok a jogi diskurzusban a hatalom oldalán állnak (vagyis azoknak az oldalán, akik végső soron meghozzák az ítéletet), míg az irodalomban a paratextusokat gyakran játékos, ironikus vagy ellentmondásos viszony fűzi a szöveghez, és nincs olyan törekvésük (nem tulajdonítunk nekik olyan törekvést), hogy közvetlenül és egyértelműen irányítsák az értelmezést.²⁰

Csakhogy bizonyos korszakokban és bizonyos körülmények között a paratextuális mozzanatoknak legalábbis némelyike az autoritást (a hatalmat) szolgálja. Már a legrégebbi idők óta, amikor a régi szövegek homályossá váltak, nehezen érthetőkké lettek, *ki* kellett magyarázni a nehézségeket, meg kellett világítani a kétséges jelentéseket, és ez tudós munka volt – amelynek nagyon fontos hatalmi (autoritatív) aspektusa is volt. Ez a tevékenység a szöveg értelmezésének vezérfonalául szolgált, s a tekintélyek (autoritások) ily módon diktálták a szöveg autoritatív értelmezését és kontextualizálását. Ezek a paratextusok, amelyek nemcsak segítették, de irányították

impression), qui impose au volume sa forme matérielle. Le paratexte est ce par quoi un texte prend sa forme communicatrice tandis que la mise en pages en assure la forme matérielle.” Leo Huib HOEK, *Une merveille qu’intima sa structure. Analyse sémiotique du discours paratextuel*, *Degrés*, 1989/58, 3.

²⁰ „Le bref rappel d’une exemple célèbre et toujours débattu: le prologue de Gargantua de Rabelais devrait suffire à illustrer l’ambiguïté des rapports qui peuvent exister entre texte et paratexte”. F. HALLYN, *Problèmes du discours préfaciel*, in Maurice DELCROIX–Ferdinand HALLYN (éd.), *Introduction aux études littéraires. Méthodes du texte*, Paris–Bruxelles, Doculot, 1995, 210.

is a megértést, a jegyzetek: az a fajta paratextus, amely a jogi és a vallási disztkurzusban rendkívüli fontosságra tett szert. Vagyis a szent szövegek magyarázata és a hermeneutika alapvetően olyan paratextusokból alakul ki, amelyek autoritatív módon hatalmuk alatt tartják az értelmezést. „Autoritatív akarat tárul föl a hallgató számára, olyan irányítás, amelyet követhet” – írja Gadamer.²¹ Mint közismert, a Talmud mind jogi, mind vallási értelmezésekből áll, valamint ezek értelmezéséből stb., az újraértelmezések sora máig működtethető, ám ugyanakkor meg is köti annak a kezét, aki értelmez. A talmudi írásmagyarázat alapvetően jegyzet formában létezik: margójegyzetek csatlakoznak a szöveghez, azután továbbiak a jegyzethez és így tovább.²² Bár úgy tetszik, az a tendencia, hogy az efféle lehatárolások fokozatosan eltűnnek, a hatalmi viszonyok olykor mégis megkövetelik a közvetlenebb beavatkozást az értelmezésekbe, azért, hogy erővel alakítsanak ki egy egységes értelmező közösséget.

Ami a paratextusok „modalitását” illeti: a paratextusokat általában úgy tekintjük, mint „magához a szöveghez” hozzáadott barátságos, udvarias, előzékeny kiegészítést, ami összhangban van a (lehetséges) értelmezés egészével, gáláns kalauznak látjuk, legyen bár jelen a szerzői szándék szerint, vagy a közvetítő ágensek (szerkesztő, kiadó, kereskedő stb.) megfontolásai révén; vagy pedig gyakran szolgál a paratextus a szöveg ironikus ellenpontjaként, a majdan kialakítandó értelmezés nyílt vagy rejtett megkérdőjelezéseként. A jegyzeteket általában az első csoporthoz (a segítő, eligazító paratextusok csoportjához) sorolják, azaz ezek szokás szerint segítenek az olvasónak abban, hogy megmagyarázzák, amit esetleg nem ért, az értelmezés helyes útjára vezérlik. Van azonban jó pár ellenpélda, például Jean Paul Des

²¹ Hans-Georg GADAMER, Hermeneutik, in Joachim RITTER (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, III, 1062.

²² Az értelmezést irányító paratextusok nem szükségképpen *hozzáadódnak* a szövegekhez, tudniillik nem mindig a szövegen *kívül* vannak. Lásd például János evangéliumának elemzését: Jean ZUMSTEIN, Intratextuality and Intertextuality in the Gospel of John, in Tom THATCHER–Stephen D. MOORE (eds.), *Anatomies of Narrative Criticism. The Past, Present and Futures of the Fourth Gospel as Literature*, Atlanta, Society of Biblical Literature, 2008, különösen 123 skk.

feldpredigers Schmelze Reise nach Flätz mit fortlaufenden Noten, nebst der Beichte des Teufels bei einem Staatsmanne (1809) című szövege, ahol nemcsak a jegyzetek vannak tökéletesen összekeverve, felcserélve, de egészen biztos az is, hogy csöppet sem volnának az olvasó segítségére akkor sem, ha rendezve volnának, minthogy az égvilágon semmi kapcsolat nincs a jegyzetek és a főszöveg között. Esterházy *Térmelési-regényének* (1979) jegyzetei nagyon lazán kapcsolódnak a főszöveghez – a kapcsolat olykor egy-egy szón alapul, máskor a történet vagy egy szereplő hasonlóságán, megint máskor semmiféle kapcsolatot nem fedezünk föl – csakhogy ezek a jegyzetek, amelyek terjedelmileg messze hosszabbak, mint a főszöveg maga, inkább paródiái a szokásos, szabályos jegyzeteknek.

Ami Jean Pault Esterházyhoz fűzi, az több, mint a jegyzethasználat véletlenszerű hasonlósága; mindkét szerző rendkívül ironikusan szemléli a körülötte lévő világot, és mindketten szembehelyezkednek a megértés rutinszerű módjaival – vagy általában a megértés lehetőségével. Ráadásul a jegyzeteket hagyományosan a hatalom diskurzusához tartozónak tekintik: a jegyzetek valami fölöttünk álló tudást reprezentálnak, olyan hang mondja ezeket, amely autoritását onnan nyeri, hogy *többet* tud: a tudás – hatalom, ahogyan Francis Bacon mondta,²³ azoknak, akik többet tudnak, hatalmuk lesz (vagy legalábbis lehet) azok fölött, akik beavatatlanok, tudatlanok. Mind Jean Paul, mind Esterházy a többet vagy jobban tudás ellen fordul, csakúgy, mint mindenféle autoritás, hatalom ellen, ideértve a politikait is.

Paratextusok és ideológia

A paratextusok tanulmányozásának egyik lehetséges iránya az volna, hogy valamiféle leíró alaktant hozunk létre: racionális és ígéretes iránynak tetszik leírni egy-egy paratextus-típus előfordulásait, megoszlásait, jellegzetességeit. Ugyancsak érdekes a paratextusok történeti poétikája, vagyis az a kutatás, amikor a paratextusok használatának, típusainak és formáinak fő változásait próbáljuk meg kö-

²³ „Human knowledge and human power meet in one.” *Novum Organum*, Aphorisms Book I., 3.

vetni. Harmadszor pedig (és nyilván nem utoljára) a paratextusok tanulmányozása az egyes művek elemzésében is jelentős szerepet kaphat. Még egy területet hozzátehetünk az előzőekhez: fel lehet térképezni a paratextusok lehetséges ideológiai konnotációit, akár a mű mögött álló irodalmi rendszer nyújtja ezeket az olvasó számára, akár egy feltételezett szerzői szándék, akár pedig szándékolatlannak tételezzük fel őket.

Az „ideológia” szót itt nagyon leegyszerűsítő és laza módon használjuk – egyszerűen olyan jelentéseket értve rajta, amelyek a közvetlen, felszínen megragadható jelentés mögött állnak, egyfajta világkép, amelyet a szövegre ruházhatunk a szöveg paratextusai révén, olyan gondolkodási vagy viselkedési minta, amely visszavezethető bizonyos paratextus(ok) használatára vagy hiányára. Például azt mondhatjuk, hogy az ajánlás gyakorlata (vagy egyenesen kötelessége) több száz évvel ezelőtt a protekció (védelmezés) társadalmi hálózatának elfogadását fejezte ki, a feudális hierarchiáét, az író pénzügyi függésének elismerését, és olykor annak igényét, hogy az alárendeltség és a hála fokáról és módjáról a szerző számot adjon. Ugyanez a gesztus (amely paratextusban nyilvánul meg) a későbbi korszakokban, amikor a háttér-„ideológia” már elhalványodott és azután elveszett, vagy ironikus jelzéssé alakul át, vagy a személyes elkötelezettség gesztusává (és még számos egyéb használata lehetséges). Vagy gondoljunk a 19. század közepének olcsókönyv-hullámára, amikor Anton Philipp Reclam elindította az Universal-Bibliothek sárga sorozatát: ezen lépés után az olcsó, papírkötéses, fűzött, és lehetőleg vékony könyvek kiadásának divatja indult meg. Bár a súlyos, bőrkötéses kötetek szimbolikus presztízsértéke megmaradt (Szabó Dezső nagyjából tartalmuktól függetlenül ilyen könyveket gyűjtött), nagyon különböző ideológiákat lehet ezeknek a gyakorlatoknak tulajdonítani: míg korábban a könyv a kötött és illuminált kéziratok korszakának tárgyait követte, és csak a kiválasztott (és gazdag) keveseké volt, ritka és nagyon egyedi tárgy (még ha sokszorosított is), addig a vékony és szerény kivitelezésű könyvek új divatja a demokratizálódás jele volt, mintegy ellene ment a drága és exkluzív kiadványoknak. A könyv Reclam-formátuma, vagyis a formátum mint paratextus úgy keretez-

te be a szöveget, mint mindenkinek szóló, potenciálisan népszerű, olvasható-olvasmányos művet.²⁴

A műről és a szerzőről, a példányszámról szóló alapvető információk hiánya, vagy az olyan hozzáadott információk, mint a méltatások, fénykép, illusztráció stb. nem pusztán gyakorlati megfontolások kérdése. Gyakran a paratextusnak ezek a konstellációi – még ha nyílt szándék nem áll is mögöttük – egy bizonyos ideológiát hordoznak, a szerzőségről, a műről, az élet/művészet viszonyról kialakított koncepciót. Természetesen nem szabad semmiféle egy-egy megfeleltetést feltételeznünk a paratextusok és az efféle „ideológiák” között. Egy bizonyos paratextuális jelenség számos különböző ideológiát „hordozhat” (vagyis inkább: számos különböző ideológiát tulajdoníthatunk neki), korszaktól és társadalomtól függően. Csakhogy a tisztán alaktani leírás nem elegendő, sem pedig annak regisztrálása, hogy mi változott és mi maradt változatlan: elengedhetetlen átgondolni a távolabbi implikációkat. És olykor ezek az implikációk valóban ideológiák lenyomatai lesznek. Bizonyos kiélezett helyzetekben teljesen nyilvánvaló, hogy a szerző döntései alapvető fontosságú paratextuális jeleket eredményeznek – ha az egyik laphoz fordul, és nem a másikhoz, ha ezt a kiadót választja, és nem a másikat, vagy ha úgy dönt, hogy nem is publikál: ezek nem afféle ártatlan paratextuális jelenségeket hoznak létre, hanem egy nagyon erősen ideologikus (vagy politikai) elhatározás nyomai.²⁵

A szöveg paratextuális jegyeit legalább két szinten lehet értelmezni. Először is, az olvasó nyerhet valamelyes információt a szöveg címéből, jegyzeteiből, a borító színéből és a rajta lévő képből stb. (vagy inkább: információértéket tulajdoníthat ezeknek); másodsor, noha ezen jegyek némelyike „átlátszó” lesz (azaz alig észlelhető, mert vannak olyan konvenciók, amelyek csaknem kötelezően előírják jelenlétüket),

²⁴ A paratextusok marketingfunkciójáról lásd például Pamela PEARS, *Images, Messages and the Paratext in Algerian Women's Writing*, in Nicole MATTHEWS–Nickianne MOOD (eds.), *Judging a Book by Its Cover. Fans, Publishers, Designers, and the Marketing of Fiction*, Burlington–Aldershot, Ashgate, 2007, 161–170.

²⁵ Vö. SAPIRO, i. m.

olykor – ezeknek a konvencióknak a változása idején, vagy olyan esetekben, amikor a konvencionálisan előírt paratextuális elemek mégis hiányoznak – maga a jelenlét vagy maga a hiány nagyon is figyelemre méltóvá válik, mintegy az előtérbe tolakszik. Számos olyan zenemű született a romantika előtt, ahol nemigen törődött a szerző a címadással – csak hogy a „cím nélkül” című (vagy „szöveg nélkül” című) dalok egyszerre megvonják a konvencionális paratextust, és erre külön fel is hívják a figyelmet, mert a zenemű címadásának konvencionális jellegével ekkor néztek szembe a zeneszerzők. Az ajánlás vagy a dedikáció (nem szükségszerű, de) gyakori bevezetője volt korábban az irodalmi (és nem csak irodalmi) szövegeknek – manapság, ha valaki használja ezeket, erre a régi gyakorlatra reflektál humoros, ironikus, nosztalgikus stb. formában.

Paratextusok az átmenet korában

Az állami könyvkiadás éveiben a legtöbb paratextuális jellegzetesség előre és általánosságban el volt már készítve. Az ezen szabályoktól való eltérések az érdekesek, csakúgy, mint a paratextusok későbbi fejleményei, már a fordulat után. Ezeket a fejleményeket persze részint a piacgazdaság hatalma kényszerítette ki (hiszen a könyvkiadásban ilyen korábban nem volt), de ismét érdemes felfigyelni bizonyos ideológiai felhangokra.

Egészen aprócska paratextuális jegy a példányszám-megjelölés a kolofonban. Valamikor a hetvenes évek végén ez a szám kezdett el eltűnedezni szokásos helyéről, holott odáig csaknem rituális módon kötelező volt, különösen azért, mert a magas számok a legszélesebb olvasóközönség olthatatlan érdeklődését bizonyították. (És persze tény, hogy a könyvek olcsók voltak, és valóban nagy példányszámban keltek el.) Csak hogy az idők lassú változásának jele volt az, hogy a tervgazdaság valamelyest szabadabb gazdálkodás felé mozdult el, ahol még az állami tulajdonú könyvkiadó vállalatnak is lehettek üzleti titkai, és – talán azért is, hogy a kultúrpolitikai spekulációknak elejét vegyék – a példányszámok immár nem látszottak olyan nagyon fontosnak.

A negyvenes évek vége óta gyakorlatilag minden klasszikus irodalmi művet (és a kortárs világirodalomból is elég sokat) egy egész

sor paratextuális elemmel együtt publikáltak (nyilvánvalóan késleltetett paratextusok²⁶ voltak ezek, amelyeket az állami tulajdonban lévő kiadók és azok szerkesztői tettek hozzá a szövegekhez). Ezek fülszövegek és – ami sokkal fontosabb – előszavak (vagy utószavak) és jegyzetek voltak. (Olykor voltak az idegen szavak kiejtésére vonatkozó szójegyzékek a gyerekeknek és fiataloknak szóló könyvek végén, olykor felszólítás az olvasóknak, hogy írják meg a kiadónak véleményüket és az igényeiket.)

Ezeket a paratextusokat több szinten lehet értelmezni. Először is, a legszélesebb olvasóközönség iránti féltő gondosságot fejezték ki, amely közönségnek semmi ismerete nincs a szerzőről, a korról és magáról a műről – még csak az eredeti nyelvről és annak kiejtéséről sem. Másodszor: az olvasó szakértő magyarázathoz és tudós eligazításhoz jut; az előszavakat és utószavakat gyakran híres (vagy híressé vált), nagy presztízsű tudósok vagy kritikusok írták, akik ily módon részt vettek a széles nagyközönség és az irodalmi mű találkozásának mindennapjaiban; az olvasó úgy érezhette, hogy megtisztelik azzal, hogy a lehető legjobb kalauzok vezetik. Harmadszor pedig a korszak paratextusai nagyon erős javaslatok voltak arra nézve, hogy hogyan kell olvasni a szöveget: egy eléggé egyöntetű értelmezést voltak hivatva biztosítani, amelyet „a legjobbnak”, „a legmegfelelőbbnek” illet tekinteni, amely értelmezés a legjobban illeszkedett az uralkodó ideológiához.

De ez a paratextuális masinéria olykor magának a szövegnek az ügyét szolgálta. Vagyis: olykor el kellett magyarázni, hogy a mű hogyan kapcsolható a fennálló uralkodó ideológiához, mivel lehet indokolni a publikálást, és így tovább. Például tisztázandó volt, hogy még ha Flaubert egyik híressé vált elve az „impassibilité” volt, vannak olyan jelek a szövegében, amelyek azt mutatják, hogy mégsem volt *olyan* cinikus, pesszimista, és hogy olykor egyenesen rokonszenvezett a szegényekkel. Vagy amikor Kafkát kiadták, közvetett és közvetlen paratextuális utalások (azaz elő- és utószó formájú értelmezések, az irodalmi lapokban zajló kritikai viták, és így tovább) segítették a szöveget ahhoz, hogy a meglehetősen ellenséges közegben mégis megéljen.

Fentebb volt róla szó, hogy amikor a szerző egyik lapot választja a másik helyett, hogy ott publikáljon, vagy az egyik kiadóhoz fordul, és

²⁶ Lásd GENETTE, *Seuils*, i. m., 228 skk.

nem a másíkhöz, az fontos paratextuális jelnek tekinthető – így tehát a lap vagy a kiadó neve (és a kiadási helye) nemcsak kisebb jelentőségű paratextusnak számíthat, de nagyon gyakran (bár nem mindig) távolabbi implikációi is vannak. A negyvenes évek végétől legalább a hetvenes évek végéig az akkori szocialista blokk országaiiban gyakorlatilag nem volt választék. Vagy ha formálisan volt is, nemigen volt ennek ideológiai oka vagy következménye. Épp ellenkezőleg: éppen annak volt konnotációja, hogy igazából mindegy volt, hol (milyen lapban vagy melyik kiadónál) publikálta valaki a műveit.

Ez persze erős túlzás – a kor szóbeliségében azért sokan számon tartották egy-egy lap szerkesztőjének irányultságát, párthűségét vagy elhajlását, és persze a fővárosi és a vidéki megjelenésnek volt jelentősége – hol ilyen, hol olyan. És voltak azért nagyon különös esetek is: Borges novelláinak első magyar kiadása a *Galaktika* sorozatban jelent meg, tudományos-fantasztikus művek sorában – ami azért marginális publikációs forma volt, meghatározott, szűk szubkultúra olvasmányának számított. Az a paratextuális információ, amit a publikációnak ezen tényeiből lehetett kinyerni, csöppet sem húzta alá Borges fontosságát vagy akár csak irodalmi értékét – és a kiadónak éppen ez lehetett a valódi szándéka. Így tudta elkerülni a hivatalos kánon őreinek éber pillantását. De azért mégis ott volt a kötet végén egy életrajzi jegyzet, és egy (igen felkészült és kiválóan megírt) apologetikus utószó, amely azt volt hivatva elmagyarázni, hogy Borges pesszimizmusát és szkeptizmusát felülírja az emberi fantáziához fűződő elkötelezettsége.

A hetvenes évek végére evidenssé vált (bár az átlagolvasó számára nem könnyen érzékelhetővé), hogy az olvasónak sokkalta több szabadsága van immár, nem fogják már olyan szorosan a kezét, a paratextusok súlya és mennyisége lényegesen csekélyebb lett. Ez a visszavonulás fokozatos és óvatos volt, az elő- és utószavak egyre inkább az életrajzi és bibliográfiai adatokra szorítkoztak, a kiadástörténetre és a szöveggondozás elveire, a jegyzetek egyre inkább az idegen nyelvű (vagy archaikus) szavak magyarázatából álltak csak, s ha voltak fülszövegek, azok olykor a könyvből vett idézetekből, máskor a szerző néhány ajánló szavából, vagy a szerző más műveinek felsorolásából álltak.

Lassan az is kialakult, hogy bizonyos könyvek kiadói gyakorlatilag semmi paratextuális információt nem adtak hozzá a szöveghez.

Olyannyira, hogy például Schiller verseinek gyűjteménye nem adja meg a művek megírásának dátumát, és egyáltalán semmiféle más információt (például a költemények eredeti címét sem, ami régebben szokásban volt); egy másik könyv, Shelley verseinek gyűjteménye, még azzal sem törődik, hogy a költő keresztneveivel megismertesse az olvasót. Számos szövegkiadás – közte a korban egyre népszerűbbé váló önéletrajzi munkák, a két háború közötti Magyarország szereplőinek visszaemlékezései – mindenféle jegyzet nélkül jelent meg, úgy mutatva be a szövegeket, *ahogyan azok valójában megíródtak* – voltaképpen minden szerkesztői beavatkozás nélkül (vagy ezt az illúziót keltve).

A következő érvelés bontható ki ebből a gyakorlatból: ha egyszer elkezdjük a szöveget magát paratextusokkal „manipulálni”, ha már egyszer a szöveg és az olvasó közé áll bármi is, akkor az igaz, helyes, megfelelő értelmezés eltérítődik (s így maga az interpretáció is többé-kevésbé hibássá válik). És emellett ha a kiadó belekeveredik a magyarázó, értelmező műveletekbe, akkor nincs határ, ahol elvileg abba kellene hagynia ezt. Így tehát a szövegek bemutatásának egyetlen helyes módja az, ha békén hagyjuk őket, úgy mutatjuk meg őket, ahogyan vannak – még a szerzői név is valami külsődleges a szöveghez képest. A szövegnek magáért kell beszélnie, nem szabad semminék a hozzáadásával eltorzítani. A tudás (vagyis a hatalom) agresszív, uralkodó, domináns és elnyomó jellege, amely rátelepszik a szövegre, visszavonandó és megállítandó, úgy, hogy a szöveg/olvasó találkozás zavartalan értelmezéshez vezethessen. Vagyis olyan értelmezéshez, amelyben nincsenek ideológiai elfogultságok.

A kommentár, legyen bár kritikai vagy apologetikus, vagy bármilyen modalitású, a hatalom hangján szólal meg – így tehát a törekvések legjobbjika az, ha úgy mutatjuk be a művet, ahogyan van. Míg a kommentároktól azt várnánk, hogy valami rejtettnek a feltárását végezzék el, rántsák le az álarcot arról, ami maszkírozva van, itt maga a kommentár az, ami mögött valami rejtezik, ami valaminek az álarca: a kommentár mindig gyanús eszköze valaminek, amivel nagyon óvatosnak kellene lennünk, s amitől meg kellene szabadulnunk. Ezen a módon az ideológiai megterheltség a minimumra csökkenthető.

Az ideológiától való megszabadulás természetesen maga is erősen ideologikus lépés. De a késő nyolcvanas évek gazdasági, politikai, kulturális változásainak előhangjaként a szöveg-paratextus viszony-

nak ezek (a hetvenes évek óta tartó) kisebbsajta „ellenállásai” valamit jeleztek.

A „lássuk a szöveget – és csak a szöveget!” lendülete kitartott a cenzúra megszűnése, a sajtó- és könyvkiadási szabadság után is. Z. Varga Zoltán egy konferencián (sajnos, írásos változata nincs) kimutatta, hogy például Barthes *A szöveg öröme* címmel megjelent kötetéből a tartalomjegyzék talán csak véletlenül hiányzik ugyan, de az már nagyon is jelentőségteljes döntés, hogy a szövegrészleteknek a barthes-i töredékszerűséggel járó kvázi-illogikus, kvázi-random elrendezését a fordítás és a kiadás felülbírája, és az „eredeti” teszi irányadóvá (holott az a *francia* címetek szedi *francia* ábécébe). „Olvassuk Barthes-ot magát” – szól az implicit (és bizony erősen ideologikus) felszólítás, a szöveghez tapadó paratextusokat hántsuk le. Még akkor is, ha ez mind a konkrét szövegek szempontjából, mind teoretikus alapzatát tekintve teljesen ellentmond magának Barthes-nak.

Ellentétessé ezzel az a tendencia, amely ugyancsak a '89-es fordulat után kezdett kibontakozni: az irodalom publikálásának egyre nyilvánvalóbban és nyíltabban üzleti jellegével lépést tartandó bizonyos kiadók a paratextuális fogások egész arzenálját vonultatták fel. Nem tartóztatta meg magát például az a kiadó, amelyik Thomas Mann *Lotte Weimarban*-ját lilában játszó borítólappal, s azon dombornyomású arany betűkkel készítette el. Ha erre azt mondjuk, hogy a paratextus sugallta értelmezés egyértelműen ellentmond a szerzői szándéknak, akkor viszont nem szabad elfelejteni, hogy nagyon is sokat mond arról a korról és társadalomról, amely vagy éppen így olvassa Thomas Mannt, vagy pedig ilyen cseleket vet be, hogy Thomas Mannt eladhatóvá tegye.

Utószó

Már csak azért is, hogy bizonyítsuk, a jelen dolgozat nem osztozik a rendszerváltás előtti irodalmi élet paranoid félelmében a paratextusoktól, helyénvaló utószóval zárni a fentieket. Nagyon hamar a rendszerváltás után egyértelművé vált, hogy nem maga a paratextus a felelős azért, hogy rátelepszik a szövegre és rákényszeríti az olvasókra az egyetlen és egyedül üdvözítő „helyes” értelmezést – hanem

az a helyzet, amelyben nincs az értelmezésnek versenytársa, kihívója, alternatívája. A normális kommunikatív helyzetben viszont mindig van esélye a párbeszédnek, a válasznak, az ellentmondásnak, a módosításnak, a specifikálásnak és a megszorításnak. A demokráciában, ideális esetben, olyan kommunikáció zajlik, amely nem „rendszerszerűen eltorzított” („systematically distorted”), hogy Habermas terminusát idézzük fel.²⁷ Ebben a kommunikációs helyzetben az alternatív értelmezést (vagy akár az alternatív diskurzust) semmiféle hatalom nem rekeszti ki, és – ismét csak ideális esetben – nincs olyan értelmezés (vagy diskurzus), amely eleve marginalításra van ítélve. A paratextusoknak ennél fogva nem lesz olyan parancsoló erejük, mint régebben. Még ha nem lehet is eltekinteni tőlük (sem elméletileg, sem gyakorlatilag – ha már egyszer úgyis ott vannak), az olvasónak, legalábbis elvileg, mindig megvan az a szabadsága, hogy fontosságukat felülvizsgálja, és felülírja azt az értelmezést, amit sugallnak.

²⁷ Jürgen HABERMAS, Systematically Distorted Communication, *Inquiry*, 13(1970), 205-218.

„Evvel a dalban” – Metalepszis a költészetben

1. Metalepszisen többnyire azt a jelenséget értjük, amikor a szerző beleszól (vagy valamiképpen belenyúl) az általa elmesélt történetbe, vagyis átlépi azt a határt, amely őt az elmesélttől elválasztja.¹ Ez igen-csak laza megfogalmazás, és természetesen a metalepszisnek számtalan más formája is van, de a szintváltás vagy a keretek hierarchiájának megbontása, összezavarása valamennyi metalepszisnek közös vonása. A metalepszis – mint Genette írja – alapvetően helyettesítéssel alakzik: Dumarsais szavaival, „az előzménnyel helyettesítik a következményt, midőn valamely leírás helyett a leírás tételezte eseményeket vetítik a szemünk elé”² – vagy, másként, a beszélő behelyezkedik mindabba, amiről beszél, részesévé válik a saját maga által elmondottaknak. Vagyis a két keret – az „elbeszélés” eseménye mint keret és az „elbeszélt” esemény mint keret – összenyílik, határsértés történik.

A metalepszis, ahogyan arról Genette számot ad, mindenekelőtt az elbeszélő művekben érhető tetten. Ezt az elbeszéléshez köthető metalepszis-fogalmat, amelyet Genette tárgyal, nevezhetjük középpontinak, s így érdemes volna innen oldalra, hátra és előre is kitekinteni. Az elbeszélés *mellett* a narratív szálak nem szükségképpen tartalmazó lírai költészetre egyrészt, az elbeszélést *megelőző* megszólalásra másrészt, és az elbeszélésen *túlhaladó* szövegközi kapcsolatokra harmadrészt. A következőkben az utóbbi két problémát éppen csak emlitem; célom az, hogy a metalepszis és a líra kapcsolatáról szóljak néhány szót.

¹ Köszönöm Bezeczky Gábor kritikai megjegyzéseit.

² Gérard GENETTE, *Metalepszis*, ford. Z. VARGA Zoltán, Pozsony, Kalligram, 2006, 8.

2. „A bekeretezés [*enchâssement*] határának szándékos megsértése”³ természetesen akkor értelmezhető, ha tudjuk, hol is helyezkednek el voltaképpen ezek a keretek. Ami azt illeti, az elbeszélésben mindig is benne van a metalepszis lehetősége, hiszen (ha igaza van Balnak⁴) a beágyazás eleve benne rejlik a történetmondásban: az elbeszélő, a „fokalizáló” és a szereplő különbsége (s ezért: különkülönbségének lehetősége) révén. De mehetünk még hátrébb: ahhoz a ponthoz, ahol a metalepszis alapesetei megteremtődnek. Már a megszólalás maga is tekinthető efféle határsértésnek: a beszélő én és a kimondott szó, ha úgy tetszik, más és más szinten vannak, más keretben helyezkednek el – amikor a beszélő kimondja: „én”, akkor máris a metalepszis lehetőségéről beszélhetünk, hiszen a kereten belül lévő nyelvi elem a kereten kívülre utal, éspedig éppen arra, aki ezt a szót kimondta, vagyis egy extradiegetikus világra; s mivel ez az extradiegetikus világ éppen a megszólaló, ez egyszerre alapesete a metalepszisnek és az ön-reflexiónak is.⁵ A nem szövegszerű (és szövegen kívüli) szubjektivitás a szövegben jelenik meg; erről a problémáról például Benveniste, de jóval előtte Hegel is írt.⁶

Ugyanakkor az irodalomban a helyzet bonyolultabb, hiszen itt soha nem beszélhetünk „közvetlen” „megszólalásról”, a szöveg „én”-je egészen más státusban van, mint a közvetlen mindennapi kommunikációban, ahol ezt az „én”-t probléma nélkül azonosítjuk az ugyancsak problémátlanul felismert megszólalóval. A szintátlépésnek ezek a formái mégis annyira megszokottak, „természetesek” (még az irodalmi kommunikációban is), hogy láthatatlanok maradnak – egészen addig, amíg fel nem hívják rá a figyelmet. (Például úgy, hogy az „én” azonossága megkérdőjeleződik, hogy az „én” „ő”-vé válik, és így to-

³ *Uo.*, 11.

⁴ Mieke BAL, Notes on Narrative Embedding, *Poetics Today*, 2(1981), 2, 41–59.

⁵ Ez a megállapítás univerzálisnak és kontextusfüggetlennek tetszik, ezért joggal érheti bírálát; mentségem, hogy ez minden bizonnyal Genette sok megállapításáról is elmondható.

⁶ Émile BENVENISTE, *De la subjectivité dans le langage* [1958], in Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale, I.*, Paris, Gallimard, 1966, 258–276; Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *A szellem fenomenológiája*, ford. SZEMERE Samu, Budapest, Akadémiai, 1979.

vább.) Addig azonban az egész probléma nem látszik problémának, sőt ennek taglalása maga is „badarságnak látszik”:

A halmazelméletben, amely ritkán használt absztrakciókkal foglalkozik, a típuselmélethez hasonló rétegződés elfogadható, még ha kicsit furcsának látszik is – amikor azonban a nyelvre kerül a sor, ami az életnek mindent átható része, akkor az ilyen rétegződés képtelenségnek tűnik. Amikor különféle dolgokról beszélünk, nem úgy gondolkodunk, mintha nyelvek hierarchiájában ugrálnánk le-föl. Egy eléggé tárgyilagos mondat, mint pl. az, hogy „ebben a könyvben a típusok elméletét bírálom”, kétszeresen is tiltva lenne a tárgyalt rendszerben. Először is, megemlíti „ezt a könyvet”, amely csak egy metakönyvben szerepelhetne, másodszor megemlít engem – egy olyan személyt, akiről egyáltalán nem szabadna beszélnem! Ez a példa kiemeli, hogy a típusok elmélete ismerős környezetben milyen badarságnak látszik.⁷

Amellett, hogy a keret átlépésének számít egyrészt a szövegről magáról szóló szöveg a szövegen belül („ebben a könyvben”), másrészt az elbeszélő „én” megjelenése a szövegben („bírálom”), vedd észre, kedves olvasó, hogy ugyanilyen határsértés az *aposztrofé* is, vagyis az a jelenség, amikor az elbeszélő olvasójához (vagy bármely, az elbeszélés keretein kívüli személyhez) fordul. „A diegézisbe kénye-kedve szerint bejáró szerző képessége könnyen kiterjeszthető az extradiegetikus világ másik lakójára, az olvasóra is” – írja Genette.⁸ De itt azután végképp nem csak elbeszélő szövegre kell gondolnunk, hiszen az aposztrofé nagyon is jellegzetes alakzata a lírai költészetnek. Sőt a líra talán sokkal jobban őrzi az én-megszólalás és a hozzád fordulás (az aposztrofé) nyomait, mint az elbeszélő műfajok.⁹

⁷ Douglas R. HOFSTADTER, *Gödel, Escher, Bach*, ford. LIPOVSZKI Gábor, Budapest, Typotex, 2002, 22.

⁸ *Uo.*, 85.

⁹ Bár a *Világirodalmi lexikon*ban Fónagy Iván éppen azt fejtegeti, hogy az aposztrofé az elbeszélő művek sajátja, és bőven idéz erre példákat is.

Mind a megszólaló „én”-re, mind a megszólított „te”-re történő utalás magára a megszólalásra és a résztvevőkre irányítja a figyelmet; a megszólalás elveszti „természetességét”, „adott” jellegét, észrevenni vagyunk kénytelenek azt, aki beszél, és azt, aki meg van szólítva. Vagyis, más szóval, a szintek különbsége válik érzékelhetővé, ami pedig már maga a metalepszis. Nagy a kísértés, hogy ne csak az egymásba ékelt történetekről vagy egymásról beszélő szereplőkről, a szereplő/beszélő/olvasó/megszólított különbségeiről szóljunk, hanem a nyelv/metanyelv/meta-metanyelv szintátlépéseit is idevonjuk. Erre a nem narratív szövegek esetében szükség is lehet.¹⁰

Az, hogy a költészetben szó esik a versről, ősi toposz. Az elbeszélő irodalom is metalepszissel kezdődik: „Férfiuról szólj nekem, Múza, ki sokféle bolygott” – itt a beszélő (aki a „nekem” *énje*) nem ugyanabban a történetben szerepel, mint a „férfiú”, ahhoz képest külső, tehát más szinten van; és ugyanez mondható el a megszólított „Múzsáról”. Az elbeszélő szava, megszólalása tehát itt metaleptikus. A metalepszisnek ez a lehetősége benne rejlik minden olyan elbeszélésben, amely nem én-elbeszélés (amelynek az elbeszélője nem egyes szám első személyben szólal meg); mert ott mindig megjelenhet az *én*, aki külső lesz az elbeszélt történethez képest. Ekkor pedig szintátlépés következik be, vagyis metalepszis, ami a klasszikus realista regényben (Fielding, Thackeray) is bőséggel előfordul.

¹⁰ A szövegen belüli nyelvi/metanyelvi stb. szintkülönbségek egyik legmulatságosabb példája Joseph Hellertől származik:

- ...Na. Hol is tartunk? Olvassa vissza az utolsó mondatot.
- Olvassa vissza az utolsó mondatot – olvasta a tizedes, aki tudott gyorsírn.
- Nem az én utolsó mondatomat, maga hülye – süvöltötte az ezredes. – Valaki másét.
- Olvassa vissza az utolsó mondatot – olvasta vissza a tizedes.
- Ez megint az én utolsó mondatom – sikoltotta az ezredes, és bíborszínt váltott dühében.
- Nem, ezredes úr – helyesbített a tizedes. – Ez az én utolsó mondatom. Egy perce olvastam fel önnek. Nem tetszik rá emlékezni, ezredes úr? Hisz csak egy perce volt.” (Joseph HELLER, *A 22-es csapdája*, ford. PAPP Zoltán, Budapest, Európa, 1972, 95–96.)

Ami nem azt jelenti viszont, hogy metalepszis az én-elbeszélésben ne fordulhatna elő – és ezzel egy lépéssel közelebb kerültünk a líra problémájához. De vajon az *én* mikor metaleptikus? Amikor az elbeszélő én és az elbeszélt én különbözik egymástól – vagy kettéválik?¹¹ Amikor az elbeszélő és az írói én látványosan különbözik?

Nem azt akarom sugallni, hogy *mindenhol* metalepszis van, csak annyit, hogy éppen a metalepszis *észrevehetősége* szorul magyarázatra, mert azért jelenléte gyakoribb, mint azzal számolni szoktunk. Észre pedig azt vesszük, ami eltér a megszokottól, a konvencionálistól. A teljesen konvencionálizálódott metalepszis fel sem tűnik – ne csak Homérosz kezdő soraira gondoljunk, hanem a mesék végére is: „Itt a vége, fuss el véle”, „Így volt, mese volt”, vagy „Még ma is élnek, ha meg nem haltak” – ezek metalepszisok, részint a fiktív hallgató szintjét keverik össze az elbeszélt történet szintjével, részint a fiktív történet idejét azonosítják az olvasás/hallgatás (extradiegetikus) jelenével, részint a szöveget magát („mese”) vagy a szöveg egy részét („vége”) nevezik meg (ezt nevezem önreflexív metalepszisnek).

Még sokkal rövidebben említettem azt a fajta metalepszist, amikor „kifelé” haladunk a keretezésben, túl a művön magán; amikor a mű egy másik mű révén kereteződik be. Az intertextualitás ugyanis potenciális metalepszisnek tekinthető.¹² A szöveg, amely a szóban forgó szöveget (fel)idézi, keretként szolgál, és ezt a bekeretezettséget (s a szint átlépését) láthatóvá, feltűnővé teszi. Különösen szép példája ennek Márton László *Testvériség*-trilógiája, amely egy régi magyar regényt foglal keretbe, egyúttal mozgásba is hozva azt, szereplőt is kölcsönözve belőle; Kästner *Május 35*-ében Ajax I. és Ajax II. teniszeznek;

¹¹ Vö. „Nemcsak a költemény maga, hanem adója és címzettje is részese a többértelműségnek. A szerzőn és az olvasón kívül jelen van a lírai hős vagy a költött elbeszélő »én«-je, és a drámai monológok, könyörgések és levelek állítólagos címzettjének »Ön«-je vagy »te«-je.” „A kettős jelentésű közleménynek megfelel a kettős adó, a kettős címzett, és ezen kívül a kettős referencia [...]” Roman JAKOBSON, *Nyelvészet és poétika* [1958], in Roman JAKOBSON, *Hang - jel - vers*, Budapest, Gondolat, 1972², 263.

¹² Feltéve persze, hogy az irodalmi szöveget egyedi és egyszeri, zárt határokkal rendelkező egységnek tekintjük – ami nem az egyetlen lehetséges elgondolás.

de akár Dantéra is gondolhatunk, akinek Poklában bőséggel vannak irodalmi szövegekből származó alakok.

3. Az itt következő rövid írás fő kérdése viszont éppen az volna, hogy különbözik-e vajon – és ha igen, miben – az elbeszélő és a lírai művek metalepszise.

Az első trubadúr, Guilhem de Peitieu híres verse, a *Farai un vers de dreyt nien* kezdetű nemcsak azért érdekes, mert a semmiről szól, s nemcsak azért, mert „elvileg [...] olyannak kellene lennie, mintha szerzője lóháton s álmában készítette volna”¹³ („Qu'enans fo trobatz en durmen / Sobre chevau”), hanem mert magáról a versről szól (vagy a verscsinálásról): önmagáról. Ha úgy tetszik, az európai lírai költészet egy korszakának a kezdetén éppen az önreflexió áll – amely mindig metalepszis, hiszen szintátlépés. A szöveg szintje mindig más, mint a szöveg mondójának (elmondójának, kimondójának, a megnyilatkozóinak, a beszélőnek vagy az elbeszélőnek stb.) a szintje, és más, mint a hallgató (a befogadó, a megszólított, a címzett stb.) szintje. A szöveg mondójának minden megszólítása és minden önmagára utalása metalepszis, még ha alig észrevehető és ezért csaknem „jelöletlennek” tűnő eset is.

„Maglepetés e költemény”; vagy: „Íme, itt a költeményem. / Ez a második sora”; vagy: „Irgalom, édesanyám, mama, nézd, jaj kész ez a vers is!” – ezeknek a József Attila-idézeteknek mindegyike magáról a versről szól, és pedig nem általában a versről, hanem éppen arról, amelynek maga is része. Vagyis szembeszökően *önreflexív* mindhárom, és *metaleptikus* is; a vers megszólal, és ugyanakkor meg is neveződik (tehát van valaki kívül, a kereten túl, aki ezt a megnevezési műveletet végrehajtja, s e tevékenysége része a versnek magának) – vagyis van vers, és van „vers”.

Vissza az idézett versrészletekhez. A fenti három idézet közül talán csak a második, a „Költőnk és Kora” első sorai („Íme, itt a költeményem. / Ez a második sora”) érződik nagyon erősen, már-már a groteszkig vagy a komikusig metaleptikusnak. (A metalepszis váratlanságának, határsértésének, azt hiszem, gyakran van a komikumhoz hasonló hatása. Egyébként utalnak erre a lexikonok is, holott ezek

¹³ HORVÁTH Iván, *A vers. Három megközelítés*, Budapest, Gondolat, 1991, 102.

a metalepszis Genette *előtti*, klasszikus retorikai meghatározását adják.) Ez nyilván nem azért van így, mert József Attila ezen versében magáról a versről van szó (hiszen ebben közös a többiekkel), hanem mert egy lépéssel túlmegy ezen. A „szokásos”, a közhelyes megoldás az, hogy amikor a beszélő a megszólalásról magáról beszél, azt csak általában nevezi meg: *vers, költemény, dal, ének*, legfeljebb *szonett* a szokásos megnevezések. Itt azonban részletekbe megyünk, a második sorról külön sor (a második sor) szól; a túlrészletezés (a retorikában talán *evidentiának* vagy *descriptiónak* neveznék) pedig groteszk – már azt vár-nánk, hogy a harmadik sor a harmadikról fog szólni, és így tovább...

4. Ami a lírai és az elbeszélő műfajok metalepszisének különbségét illeti, hipotéziseim a következők: hogy a lírában mindenekelőtt a fent vázolt önreflexív metalepszistről beszélhetünk; hogy ez toposzá vált, sokkal inkább, mint az elbeszélő művek hasonló metalepszisei; valamint hogy ez a metalepszis olyan befogadói jelentésadást provokál, amely a művi/művészi (s nem természetes, megalkotott) konnotációs mezejét mozgósítja.

Ami az első hipotézist illeti, túl sok bizonyításra nincs szükség. Ha van *par excellence* lírai metalepszis, akkor ez az önreflexió volna az. A lírában a történetmondás aktusa és az elmondott történet nem gabyodhat össze, hiszen ezek nem is lényeges részei a lírának – tehát ezért annyira gyakori és észrevétlen ott a metalepszis. Csakhogy még ha történetnek ugyan valóban egyáltalán nem kell lennie a lírában, beszélő és elmondott/kimondott dolog, *énonciation* vagy megnyilatkozás nagyon is van. A nem elbeszélő költészetben, narratív szintek nem lévén, más szintek különbségeivel lehet csak játszani: a megszólaló/megszólalás, a megszólalás/megszólított, a megszólaláson belüli nyelvi elemek és a rájuk adott intratextuális (metanyelvi) reflexió, vagy az intertextuális kapcsolatok határait lehet megsérteni.

Könnyen igazolható az is, hogy nem valami modern fejleménnyről van szó; csak két példát hoznék:

Jer, Kazinczym, jer, öleld meg e sorokba hívedet,
Aki ilyen néma szókkal jött köszöntni tégedet.
(Csokonai: *Trocheus lábakon*)

Tisztelőid közt barátod
Látogat ma téged:
Versajándék van kezében,
Mert egyéb s jobb kincse nincs,
Mert Apollo zöld borostyánt
Ültetett számodra is,
S mint reá méltó halandót
Közseregtől elfogott.

E Tavaszt immár kalászos
Nyár sietve kergeti;
Majd előjő más, s ohajtom,
Többet is érj, Antalom!
Ép erőben víg, serény légy,
Mint ezen Vers, úgy Te is.
(Virág Benedek: *Sztrakaynak*)

A metalepszisnek ez önreflexív formája nem köthető korhoz – bizonyára sokkal kevésbé, mint az elbeszélő művek esetében. Az, hogy a költészetben szó esik a versről, ősi toposz, és ezért gyakran alkalmazza a populáris kultúra is.

Magyar népdalban ilyesmire nem emlékszem; ez nyilvánvalóan nem véletlen. Viszont a magyar nótákban előfordul (tudniillik a „nóta” említésével – kérdés, hogy a cigány vagy a hegedű motívuma nem efféle önreflexív metalepszis-e), s ha meghallgatunk néhány szomorkás portugál *fado*t vagy zöldfoki *mornát*, felfigyelhetünk rá (nem kell hozzá ismerni a nyelvet), hogy a dalok jó részében szerepel a *fado* és a *morna* szó. Hasonló a helyzet számos *blues* esetében. Ezek az énekelt populáris műfajok annyiban hasonlítanak egymásra, hogy a szó szigorú értelmében nem a népköltészethez, hanem a népi(es) műköltészethez tartoznak. A dal magáról (is) szól, megnevezi magát, és elmondja azt, hogy elmond (a dallal) valamit. A dalnok színre viszi önmagát és dalolását. Ezzel magát a megnyilatkozást mint megalkotottat, mint saját alkotó tevékenységének eredményét helyezi a középpontba.

Ha ennyire gyakorinak és természetesnek látszik a lírában (magas és populáris lírában egyaránt) az efféle önreflexió s metalepszis, míg az elbeszélő szövegekben sokkal ritkábbnak, s ezért gyakran feltűnőnek

látszik – mi lehet ennek a magyarázata? És miért, mikor válik mégis feltűnővé a lírában?

A feltételes válaszhoz hadd hozzak egyetlen példát.

Az önreflexióra épülő populáris zenei (akár sláger-) szövegek nagyszerű paródiája Sickratman szívhez szóló dala, amelyben a dalról énekel, és arról, hogy elmondja azt, amit elmond.

Evvel a dalban mondom el, hogy a szívem üzenetét,
Hogy vártalak, hogy rádtaláljalak...

Az „üzenet” („a szívem üzenete”) maga a dal: nemcsak hogy az elbeszélő „én”-ként nevezi meg magát, s „te”-ként a megszólítottat, az üzenet és az üzenet megörökítése is összecsúszik. A parodisztikus hatás éppen ennek a toposznak a banalitásában (és – jelen esetben feltétlenül – ürességében) rejlik: a szerelmes mint alkotó ember, költő, dalnok mutatja be és meg önmagát, s művészetének terméke éppen az a szöveg, amit olvasunk/hallunk. Ehhez képest a szöveg maga silány, nyelvtanilag legalábbis gyanús, szavait, motívumait, jelentésegységeit tekintve tökéletesen sematikus – a büszke exhibíció gesztusa így nevetségessé válik.

Azt szeretném tehát sugallni, hogy van valami állandó – noha igencsak tág – jelentéstartományuk a lírai szövegekben az önreflexív metalepsziseknek: a befogadónak ráirányul a figyelme a megszólaló tevékenységére, s számot kell vetnie ezzel; a megszólalót a szöveg megalkotójaként – tehát verselőként, dalnokként, sőt művészként – kell azonosítania, a szöveget pedig nem afféle természetes megszólalásként, hanem tudatosan megcsinált, alakított, teremtett szöveggként. Ez rögtön valamiféle szereposztást is sugall: a költőszerep (kortól, kultúrától függően) lehet afféle kiszolgáló, mulattató, szolgáltató pozíció (így Villon aposztrofáiban), vagy – másik szélső esetben – a *clairvoyeur*, a zseni, az útmutatást adó művész pozíciója. Az olvasó/hallgató ugyancsak elhelyezi magát (a megszólított vagy a kívülálló kibic) helyzetébe, mindenesetre szükségképpen *más* szerepbe, mint a megszólaló. És főként: a szöveg sajátos minőségre tesz szert, immár nem tekinthető adottnak, jelöletlennek, természetesnek, hanem szükségképpen „vers”, „dal”, „mese”, „szonett” stb. lesz, kiemelkedik a hétköznapiaságból – művi/művészi lesz. A bajok akkor vannak (mint Sickratmannél), ha a szöveg nem felel meg bizonyos mércéknek, s így azután a dalnok pozíciója sem. De hát itt, „evvel a dalban”, éppen ez a cél.

Eleje, vége

Szegedy-Maszák Mihály emlékének

Az itt következő előadás egy kicsit régebbi szöveg újrahasznosítása. Akkoriban íródott, amikor Szegedy-Maszák Mihály halálának hírért vettem, és rengeteget gondolkodtam rajta, művein, kapcsolatunkon, jelentőségén, kedves témáin, sajátos megközelítésein. Azt remélem, hogy – noha Szegedy-Maszák műveire történő konkrét hivatkozás nélkül – valamit felidéz ez a rövid szöveg is belőle.

A szövegek újrahasznosítása neki is kedves eljárása volt – éspedig úgy, hogy nem ismételt (legfeljebb egy-két fordulatot), hanem újra meg újra elővett egy-egy témát, korábban már értelmezett művet, és újra átgondolta, új kontextusba helyezte, és az alkalomhoz igazította. Ez természetes és egyúttal példás: a tudóst egyszerre foglalkoztatják új és új tárgyak, és egyszerre ragaszkodik is a régiekhez, semmit nem tekint végleg megoldott s ezért újra elővenni nem érdemes problémának. Tudjuk, hogy művei új kiadásakor is nagy odaadással és fáradtsággal olvasta újra korábbi munkáit, javította és átdolgozta őket – hasznosítás és újrahasznosítás, megírás és újraírás, olvasás és írás nehezen elkülöníthető, összekapcsolódó és egymást feltételező folyamatok, mondhatta volna.

A jelen konferencia címe (*Narratíva, kánon, fordítás*) nemcsak Mihály kedves témáira utal, hanem mindegyik elem olyasmi, aminek valaha is a végére jutni reménytelen feladat: voltaképpen ez Szegedy-Maszák írásának és gondolkodásának egyik legjellegzetesebb vonása. Tudjuk, hogy sosem lesz végleges eredmény, hogy folyton elcsúszunk, túlszaladunk vagy egy helyben toporgunk, mégis érdemes összeszedni minden érvet és ellenérvet, régi és új reflexiót, és persze minél több példát. Ez önmagában érdekes és fontos tevékenység. Amiről röviden beszélek majd, ugyanilyen: megoldhatatlan, kimeríthetetlen és triviálisnak látszik. Ennyiben is Mihályt idézi.

Az imént azt mondtam, hogy a szöveg írása közben (a téma kitálásakor csakúgy, mint a megfogalmazásakor) sokat járt a fejemben Mihály. Az az igazság, hogy ez nemcsak éppen most volt így – hanem negyven éve folyamatosan. Biztos, hogy nem mindig azt és úgy írtam, ami és ahogyan tetszett vagy tetszett volna neki – de lehetséges szempontjait, bírálata feltehető irányát, kikövetkeztethető megjegyzéseit mindig észben tartottam. És ez már így is marad.

És akkor a rövid szöveg.

A következőkben arról szeretnék beszélni, hogy milyen határokkal szoktunk számot vetni egy-egy mű olvasásakor; hogy hol vannak a mű, hol a könyv határai. Először rendszertelenül, csak néhány példa segítségével vázolom, mi mindenről érdemes beszélni – az előadás második részében igyekszem majd némi rendet rakni az egyébként beláthatatlannak tetsző zűrzavarban, az esetek és változatok mérhetetlen sokaságában.

Volt egy kiváló zenekar a nyolcvanas évek végén, többek között olyan remek zenészekből állt, mint Bob Dylan, George Harrison, Roy Orbison, Tom Petty, Jeff Lynne: a Traveling Wilburys. Első albumuk 1988-ban *Traveling Wilburys Vol. 1.* címmel jelent meg; a második *Traveling Wilburys Vol. 3.* címmel, 1990-ben.

Jócskán zavarba ejtve ezzel a zenehallgató közönséget.

Persze, sokan kétségbeesve keresték a *második* lemezt. Ahhoz szoktunk hozzá, hogy ha egy műnek van első és harmadik kötete, akkor másodiknak is lennie kell. És hát – a szerzők szándéka szerint, jól sikerült tréfaaként – ezúttal nem volt.

Az olvasók – nagyon régóta, és nagyon sok kultúrában – arra szocializálódtak, hogy a világos határú (lekerekített) és folytonos dolgokat szeretik; a szövegek között is azokat érzik kényelmesebben olvashatónak, értelmezhetőnek, esetenként még értékesebbnek is, amelyeknek tisztán látják a körvonalait, határait, és nem ütköznek sem folytonossági hiányokba, sem túlságosan fluid, áttetsző, nem határozott kontúrú határokba. Ez nem teoretikus megállapítás, csak a tapasztalatból kiinduló feltevés, és belátom, hogy eléggé homályos, metaforikus is. De érdemes megnézni néhány példát – mikor ejt za-

varba vagy ingerel interpretációra a mű (és/vagy a könyv) határainak furcsasága.

Azzal nincs semmi baj, ha egy mű egyetlen kötet. Olykor előfordul, hogy mégis folytatódik – akár jelezve, hogy ez már a második kötete *ugyanannak* a műnek, akár jelzetlenül, de az olvasók számára többé-kevésbé nyilvánvalóan. Egyszerűbben fogalmazva: egy mű gyakran nem egy kötet: olykor jelezve („Vége az első résznek” vagy „Folytatása következik”), olykor jelzés nélkül, de kiderülhet, hogy a kötet határának kiterjesztése csak látszólagos vagy ideiglenes. Van olyan esetek, amikor jelezve van ugyan, hogy a könyv végével nincs még vége a műnek is, mégis hiányzik a folytatás (meghal a szerző, vagy valami okból nem folytatja a művet), van, hogy valaki más kísérli meg a folytatást (ezek általában rosszul szoktak sikerülni), és van, hogy a folytatás színvonalában vagy legalábbis a recepcióban messze elmarad attól, ami megelőzte: Márai önéletírásának második kötete alig van a kánonban, de még a *Faust* második részét is sokkal kisebb figyelem övezi – a színházak gyakran csak az első részt játsszák.

Az ideális eset az volna, ha egyetlen mű volna egyetlen könyvben – de ehhez még azt is ki kellene kötnünk, hogy ne legyenek fejezetek, részek, semmiféle látványos megszakítás – akkor ugyanis rögtön kérdéssé válhatna a könyv-mű azonosság. Mármint: a könyv ugyan egyetlen egység, de vajon az-e a szöveg, ha bármi megszakítja? Novel-lák ciklusa vagy regény? Versciklus vagy egyetlen mű? Amint tagolás van, a részek elkülönülése legitim olvasási lehetőség.

Ehhez az ideális változathoz képest az ellenkező pólus talán a gyűjtemény volna. Bármiféle gyűjtemény – ideértve az egyetlen könyvbe összeszedett, más-más szerzői név alatti műveket (antológiákat), az ugyanazon szerzői név alatt, de más műfajú (elegyes tartalmú) köteteket, de még a verses- vagy novellásköteteket is – mindezek a változatok minduntalan felvetik, hogy hány *mű* van a kötetben. Természetesen a részek többnyire megszámlálhatóak, és többnyire a határaik is világosak – de azért, hogy egyazon könyv részei, közük lesz egymáshoz. Az olvasó – függetlenül attól, hogy tudatában van a szövegek elhatároltságának, különállásának, a más-más szerzőknek – bizonyos esetekben, amikor a recepció magas polcra tette a gyűjteményeket, hajlamos *egységként* kezelni a kötetet: a *Lyrical Ballads*, a *Holnap* antoló-

gia vagy akár a *Carmina Burana* (ahol ráadásul még a szövegek nyelve sem azonos) kötetként él a köztudatban.

De még ha nem kezeli is az olvasó egységként a kötetet: egy-egy gyűjtemény szövegei – ahogy metaforikusan mondani szokták – olvassák egymást. A kötet határain belül lévő szövegek irányítani fogják egy-egy szöveg értelmezését, még akkor is, ha az összerendezés szempontja teljesen formális volt: a „szerelmes versek” vagy „hazafias versek” típusú antológiák olyan értelmezést sugallnak minden egyes bennük foglalt szövegre nézve, amely megfelel a címnek vagy a tematikának. Vagy az iskolai irodalmi szöveggyűjtemények is óhatatlanul irányítják az értelmezést, még akkor is, ha a szerkesztés egyetlen szempontja a kötelezően ismerendő szövegek kronologikus összeszedése volt. Annak idején szerepelt például Szabolcska Mihály egy verse a harmadikos vagy negyedikes gimnáziumi szöveggyűjteményben – Ady mellett. Anélkül hogy különösebb magyarázat lett volna mellékelve, világos volt a kontraszt, és nyilván egészen másként interpretálták az olvasók, mint ha más környezetben találkoztak volna vele.

Mihez kezdjünk az olyan művekkel, amelyek (gyakran és jó esetben) egyetlen kötetben állnak ugyan rendelkezésünkre, de *elvileg* volna folytatásuk? A *Holt lelkek* ilyen – vajon számít-e az értelmezésben annak a tudása, hogy a regény egy trilógia első része lett volna, amelynek második része el is készült, de szerzője elégette? Amúgy is – maga a meglévő mű is egy mondat közepén ér véget, ahogyan Sterne *Érzékeny utazása* is. Sterne esetében nem kérdezzük meg, de Gogolében igen, hogy teljes, befejezett művet olvasunk-e. A határ váratlanul mintha nyitottá válna – bár a két esetben elég különböző módon.

És ezzel hamarosan belesodródunk a „töredékes” szövegek határainak problémájába: egy szöveg lehet sok helyen hiányos (nem föltétlenül a végén), és ez lehet jelzett vagy jelzés nélküli; tudhatunk róla az életrajzból, vagy kikövetkeztethetjük más úton-módon. Mindez a hiány a szöveg *határait* veszélyezteti. Amióta a könyvek sokszorosított formában léteznek – tehát a könyvnyomtatás óta – a *könyv* töredékességéről aligha beszélhetünk, a szövegéről azonban igen: a szöveg olykor a könyv töredékességét imitálja, a kitépett lapokat vagy a könyv leszakadt végét.

De vajon lehet-e annak gátat szabni, hogy mekkora – könyv fölötti – egységet tekintünk egyetlen műnek? Lehetnek olyan életművek, ahol szeretnénk a szerző sok (vagy éppen minden) leírt szövegét egyetlen műként kezelni, függetlenül attól, hogy éppen hány kötetben jelent meg, és hogy van-e erre vonatkozó jelzés. József Attila sok kötetét gondosan és tudatosan tervezte meg, mégis az életművet vesszük figyelembe akkor, ha egy-két szövegre összpontosítunk is – legtöbbször nem sokat törődünk az adott József Attila-kötettel mint kontextussal. A könyvön túl, az egész életműben keressük az összefüggéseket.

Nem is szólva azokról a szerzőkről, akik *nem* adtak ki kötetet, hanem minden művük kéziratban vagy gyűjtemények darabjaiként maradt fenn. Ki mit tud Petőfi köteteiről? Nekem is gyorsan utána kellett nézmem, hogy Petőfinek életében hány kötete jelent meg – a Wikipédia szerint egyetlenegy, 1847-ben. Ez persze nem igaz, hiszen a *János vitéz* és *A helység kalapácsa* is megjelent, hogy a többit ne is említsem, de ugye nem akarjuk azt mondani, hogy csak ezek számítanak *a műnek*, vagy akár csak azt, hogy érdemes a többi Petőfi-szöveg rovására csakis ezeket kiemelni? Vagyis: teljesen megszokott, bevett és értelmes eljárás, ha a kötetek helyett a műveket vesszük számításba. De még ha a kötetek és a kötetbe foglalt művek állnak is az értelmezés középpontjában – miért ne mondhatnánk, hogy egy szerző írásai mind-mind szorosan összefüggnek egymással (még ha nincs is odaírva, hogy az egyik folytatná a másikat), s így hiába a mű és hiába a könyv lehatároltsága, egyértelmű körvonala – mi, az értelmezők feloldjuk ezeket a határokat, átjárást teremtünk.

Kicsiben mindez észrevétlenül megtörténik, naponta: iskolában természetesen együtt tanítják *A kutyák dalát* és *A farkasok dalát*, egyetemen az *Esti Kornél* két sorozatának összefüggéséről és különbségéről órákat lehet beszélgetni. Holott, szigorúan véve, ezeknek a szövegeknek lezárt határai vannak, nem automatikusan vezetnek át más szövegekhez.

Az előadás egy pontján ki szokás térni a kérdés történetére – akkor tegyük meg. Az egy mű – egy könyv megfelelés nyilvánvalóan viszonylag új fejlemény. Először is, kell hozzá a *könyv* kategóriája, nyilván a sokszorosított könyvé; és még későbbi fejlemény, hogy viszonylag olcsó legyen a kötés művelete, ne kelljen spórolni azzal, hogy mekkora terjedelmű szöveg kerülhessen egy könyvbe. *A kolligátumok*

a könyvnyomtatás első évszázadaiban (talán a 18. századig) azért keletkeztek nagy számban, mert egy-egy kisebb terjedelmű szöveget nem volt érdemes külön bekötött könyvként tárolni vagy értékesíteni; és később is, talán máig vannak, akik egybeköttennek különböző (vékonyabb) könyveket, nem feltétlenül ugyanazon szerző írásait, nem is ugyanazon sorozat darabjait vagy egyazon tárgyhoz tartozó műveket.

Az a kérdés, érdemes-e elemzésre egy-egy ilyen kolligátum; nyilvánvalóan távol áll az „egy szöveg – egy könyv” eszményi állapotától, de még az antológiától is. Ha nem is mindig, de néhány esetben mégis lehet eredménye az értelmezésnek: a gyűjtemény tükrözheti nemcsak egy-egy posszesszor vagy könyvkereskedő érdeklődését, de a kor ízlését is, a tájékozódást és a nyomtatott szövegek vándorlási útvonalatát, az „összeillésről” kialakított elképzelést vagy a kereskedelmi (eladhatósági) értéket.

Az is érdekes történeti kérdés, hogy hogyan „tisztulnak” a könyvek profiljai: hogyan távolodnak el a „vegyes” tartalomtól az egységesülés felé. Mallarmé *Kockavetése* efféle ideál volna: a könyv és a szöveg egyazon „tervezési folyamat” eredményeként jön létre, de nyomokban előtte is, utána is jelen van ez az alkotói gesztus: amikor költők eleve úgy alkotják meg a ciklust (vagy egyszerűen: verseik sorát), hogy könyvben gondolkoznak. Esterházy beleírta a *Térmelési-regénybe*, hogy milyen színű borítója legyen a könyvnek; Krasznahorkai egyik regénye megjelentése előtt könyvjelzőt publikált.

Most akkor próbáljunk egy kis rendet csinálni a sok összevissza példa után.

Mint mondtam, az ideális eset az egy mű – egy könyv konstelláció, amikor a mű és könyv határai egybeesnek (1). Az ehhez legközelebbi esetek azok, amikor egyazon könyvben több mű van (2a); vagy amikor egyazon mű több könyvbe oszlik szét (2b). Mindkét változatban rengeteg további alfaj létezik: az egy kötetbe foglalt művek származhatnak egyazon szerzőtől vagy különbözőktől; tartozhatnak ugyanahhoz a szövegtípushoz (értünk ezen bármit), vagy nem; vagy összekapcsolhatja őket számtalan szempont: a szövegek keletkezési ideje, tárgya stb. A „folytatásos” könyvről – vagyis egyazon mű több kötetbe szétosztódásáról – fentebb már szóltam. A másik véglet az volna, amikor könyv és mű határai teljesen elválnak: mert nincs könyv,

csak (például kézíratos vagy más módon – periodikákban – hozzáférhető szövegek vannak) (3).

Ez három kategória volna, amelyek közül a másodiknak két fő változata van. Nem állítom, hogy ez a teljes térkép, kíváncsian várom a finomításokat vagy akár az átrajzolást.

Még egy fontos megjegyzés, amely az egész eddigi fejtegetést átértékelheti. Azt sosem szabad szem elől téveszteni, hogy amikor befejezettségről/befejezetlenségről, a mű egészéről, egy könyvről, a szövegek egymást átértelmező szerepéről és hasonlókról beszélünk, soha nem valami objektíve leolvasható, „független” adatokról van szó, hanem olvasói várakozásokról, feltételezésekről, hiedelmekről, amelyek nagyon is korhoz és helyhez kötöttek. Nem lehetünk egészen biztosak abban, hogy mennyire látták a korabeli olvasók a egyes tartalmú köteteken belül a művek határait – hogy vajon lezárt, szilárd határokkal rendelkező egységeket láttak-e, történetesen – és véletlenül – egyetlen fizikai tárgyon belül, vagy egymással összefüggő, bizonytalan határú szövegeket.

Az olvasás szempontján kívül pedig a feltételezhető összeállítói, kiadói, kereskedői szándékkal is számot lehet vetni: a művek egyazon kötetbe foglalása – tehát a határok szándékos elbizonytalanítása – lehet annak a jele, hogy a szövegek valamilyen összetartozását sugallja (a szövegek egymás kontextusát teremtik meg), de van olyan tendencia is, hogy az egyes szövegek önállóságát (és így határukat is) a kötet felszámolja; ugyanakkor szerzői (kiadói stb.) szándék lehet az is, hogy mindegyik szöveg megőrizze a maga határait, és a kötet csak formális gyűjtőhely legyen.

Röviden kitérek arra is: ugyan mindezek a problémák a nyomtatott könyvek korára korlátozódnak – egészen másként vetődnek fel az internet korában. Nem hiszem, hogy – intuíciónkkal ellentétben – az internet nagyon erősen hozzájárulna a határok elmosódásához vagy új határok keletkezéséhez. Azt gondolnánk, hogy mivel az interneten minden ott van, minden egymás mellett (előtt, mögött) van, olyan páratlan a bőség, hogy a szövegek egymásba mosódnak, könyvekről értelemszerűen nem is beszélhetünk, és a gyűjtemény fogalma is radikálisan megváltozik. Úgy látom viszont, hogy mindez csak a látszat. Sőt: talán még sokkal lehatároltabb művek világába lépünk az inter-

net használatakor, mint amikor könyveket lapozgatunk. *Egy* szövegre keresünk rá, azt olvassuk – legtöbbször nem adódik mellette más, az pusztán véletlen, ha egy-egy gyűjtemény vagy összkiadás részeként találjuk meg. A könyv vagy kötet fogalma az internetes olvasás esetében a leggyakrabban nem használható, vagy egyenesen értelmetlen. A könyv (legyen egyetlen mű vagy gyűjtemény) a szerzői, szerkesztői, kiadói, kereskedelmi szándék szerint irányítja az olvasót – az internet nagyon gyakran nem irányít, hanem mi döntünk, mi keresünk, mi bóklászunk el, vagy mi asszociálunk. Mindez persze alakulóban van, és máris rengeteg használati változat van – talán pár év vagy évtized múlva jobban rálátunk erre is. Egyelőre tehát azt gondolom: a felhasználó lehetőségei ugyan hatalmasak és egyre burjánzanak, de a szöveg határoltsága meglepően állandó maradt.

Szóval – talán majd lesz folytatás.

Itt most:

VÉGE.

SZÖVEGEK ÚJ KÖZEGBEN

Pozícióáthelyez(ked/őd)ések – kritika, mű és olvasó között

Kedves olvasó!

Könyvem végére értél. Arra törekedtem, hogy ez a könyv érdekes, izgalmas, szórakoztató legyen, s hogy elolvasása után többet tudj, mint amikor a kezébe vetted. Mert a könyv csak akkor ér valamit, ha szórakozás mellett tanulságot meríthet belőle az olvasó.

Kíváncsi vagyok a véleményedre. Írd meg, hogy én is tanulhassak: hogy lássam, mit csináltam jól, mit rosszul. Bátran írd meg, hogy melyik fejezet tetszett a legjobban; melyiket találd feleslegesnek vagy hibásnak, mit nem értettél meg a gépek, a gyárak stb. leírásából; milyen gyárról, bányáról, népgazdaságunk vagy az ember milyen részéről olvasnál még szívesebben; milyen munkához kaptál kedvet a könyv olvasása közben.

Leveledet a Magvető Könyvkiadó címére küldd: Budapest V., Vörösmarty tér 1. sz.

Szeretettel köszönt:

Esterházy Péter

A híres „Legyetek ott” (meg a „Derekak vagyunk”) után még ez a felhívás következik Esterházy *Térmelési-regényében*, ez az igazi legvége a könyvnek. És annak idején tényleg voltak ilyen levélkék az olvasóhoz, főként az ifjúságnak szóló művek utolsó lapján: a szerző vagy a kiadó ekként próbált kapcsolatot teremteni a befogadó közeggel (vagy: azt mímelte, hogy kapcsolatot kíván teremteni). A „közérthetőség” parancsa jócskán túlélte az ötvenes éveket; még ha teljes nyíltsággal akkor fogalmazták is meg először, s ha azóta nem várták is el, hogy a szer-

ző (kiadó) és olvasó között valami igen szoros kapcsolat jöjjön létre, azért az egymásra találás és egymásrautaltság eszméje máig kísért.

De persze sokkal régebben kezdődött: az író/irodalom és a „közőnség” kapcsolata szorosabbra vonásának ez a parancsa egyenes ági leszármazottja Gorkij írókhoz címzett felszólításának: „Идите в люди!”, és nincs köze más, hasonló (régebbi) törekvésekhez. A totalitárius berendezkedés arra törekedett, hogy a szereposztást némileg átrendezze – vagy inkább: az egyes szerepek pozícióját határozza meg újra.

Az iménti két mondat eléggé pontatlan, most megpróbálom őket kicsit jobban kifejtetni. Van egy olyan, mindannyiunkba beleivódott, valóban évszázados (sok évszázados) tapasztalat (és/vagy megtanult jelenség), hogy az irodalmi folyamatban két kiemelt szerep van rögzítve, a szerző és az olvasó; az olvasó szemszögéből így joggal feltehető, hogy a szöveg, amellyel szembekerül (találkozik), a szerző terméke (alkotása, műve, önkifejezése stb.), s ennél fogva van egy tőle (az olvasótól) elkülönülő szerep (funkció), a szerző. A szerző szemszögéből az feltételezhető, hogy a szöveg, amelyet létrehoz, részese lesz az irodalmi kommunikációnak, éspedig úgy, hogy egy (vagyis persze: minél több) olvasó elolvassa (és megérti) majd – vagyis van egy tőle (a szerzőtől) elkülönülő szerep (funkció), az olvasó. Nyilván kortól és kultúrától függ, hogy mit gondol egymásról szerző és olvasója, egyáltalán: gondol-e valamit, vagy esetleg egyenesen jól ismeri a másikat. A két elkülönült szerep megléte viszont nem lehet kérdéses.¹

A szerző és az olvasó közötti közvetlen, áttételek nélküli, egyidejű, az értelmezés problémáit kizáró stb. kapcsolat vágyálomként, illúzióként, játékként vagy valóságos törekvésként (az egyidejűséget tekintve olykor adottságként²) mindig is jelen lehetett az irodalom

¹ És akkor kapcsoljuk ki a szerző ön-olvasásainak szerteágazó problémáit; vagy azt, hogy az olvasó mennyiben válik magának az olvasásnak a révén szerzőjévé a műnek. (Vö. Jurij LOTMAN, *A művészet mint nyelv*, ford. KÖVES Erzsébet, in Jurij LOTMAN, *Szöveg – modell – típus*, Budapest, Gondolat, 1973, 13–52, különösen 48 skk.)

² Vagyis kiemelve annak a jelentőségét, hogy szerző és olvasója kortársak lehetnek, azonos nyelvet beszélhetnek, s akár személyes kapcsolat is lehet közöttük – mintha tehát mindez megalapozná vagy biztosítaná a közvetlenséget, az áttételek hiányát.

történetében. Vagyis nyilván akkortól, amikor a szerepek megoszlása már megtörtént (máskülönben nem volna mit újraegyesíteni). Amikor a szerző az olvasóhoz fordul – vagyis arra a fikcióra hagyatkozik, hogy erre módja van: az olvasó mintegy *ott van*, megszólítható stb. –, ez a metaleptikus fogás mintegy egymás mellé helyezi és közelebb hozza egymáshoz a két szerepet. Sokkal inkább felkelti a közelség vagy közvetlenség érzetét, mint amikor a szerző (aki az olvasó számára a történet elbeszélője, a költemény „hangja”, a dráma jelen nem lévő megírója) nem fordul az olvasóhoz, nem viszi színre a két szerep meglétét, nem reflektál arra, hogy a szöveg éppen neki, az olvasónak szól, s hogy ezért a szerző valamiképpen igényt tarthat arra, hogy irányítsa a befogadást. Ez a közel kerülés talán mindig ideologikus: a kommunikációs szerepek egyenrangúságát és a „természetes” kommunikáció helyreállíthatóságát sugallja, a kommunikatív helyzet átláthatóságának a biztonságérzetét erősíti.

Ez a biztonságérzet azonban (természetesen) konzervatív, mert a természetességet, az „adottat”, a magától értetődőséget juttatja kifejezésre: a szerepek megoszlása az irodalmi kommunikációban mintha mindig is ilyen lett volna. Márpedig azok az ideológiák, amelyek forradalmi hevületükben a társadalmi struktúrákat minél alaposabban és mélyebben szeretnék átalakítani (például az igazságosság nevében), a hagyományos, bevett szereposztásokat is szívesen felforgatják. A vágyott cél a művésznak és közönségének az a közeledése, amely a művészt „az emberek” egyikeként sorolja be, míg a közönség közül bármikor bárki válhat művésszé – vagy, kevésbé radikális módon, követelményként fogalmazódik meg a művész „felelőssége”, számonkérhetősége, érthetősége a közönséggel szemben, és a közönség ellenőrző, irányító, sugalmazó szerepe a művészt és alkotását illetően. A szocializmus idevonatkozó példáit nagyon is jól ismerhetjük; más totális rendszerek is hasonló szerepátalakításokat igényelnek. (Olykor: kényszerítenek ki, vernek le a kommunikáció szereplőin, vagy az átalakítás mímelését várják el.) Mindez az érthetőség problémamentességét is implicálja: közönség és művész tökéletes egymásra találásának ideális állapotát, ahol nem lehet „félreértés”, meg nem értés, részleges megértés, szándék, megvalósulás, értelmezés egybeesik.

És akkor persze semmi közvetítésre nem volna szükség. A kritikusnak – ezekben az ideális (illuzórikus) állapotokban – nemigen van

helye. Legfeljebb a hagyomány miatt, meg olyan rásegítő eszközként, mint a tanár vagy a kereskedő – esetleg: olyan szűrőként, mint a cenzori hivatal vagy az állami támogatások döntőbírái. Így tehát a kritikus szerep maga is közel kerül (vagy: közel kellene hogy kerüljön) ezekhez a szerepekhez. Azt várjuk el a kritikustól, hogy általánosan érthető és elfogadható módon adjon értékelést és értelmezést (ennyiben ne különbözzön nagyon a kereskedő reklámjaitól vagy a megtanulandó tanári összefoglalóktól), vagy mondja meg az irodalom folyamatát „felülről” ellenőrzők számára, hogy mi értékes, és mi értéktelen, mit lehet vagy kell támogatni, és mit nem. A kritikus semmiképpen ne töltsön be önálló, elkülönült szerepet – szövege lehetőség szerint szigorúan a szövegről szóló szöveg legyen, és ha valamelyik szereplőhöz közel kerül egyáltalán, az inkább a befogadó. Az irodalom afféle robotosa, aki a közönséget a műtől elválasztó akadályokat végleg elsöpri (vagy végleg akadályt emel a találkozás elé).³

Mindez talán így lehetett, így lett volna, így is lehetett volna – ez a „forradalmi” elképzelés mindig csak részleteiben (részlegesen, nyomokban) vált valóra. És az sem biztos, hogy a fenti leírás minden ponton jól megfelel a radikális ideológiák törekvéseinek és/vagy eredményeinek. Itt csak az volna a lényeg, hogy vegyük észre: az irodalmi kommunikációban betöltött szerepek nem mindörökké rögzítettek, van történetük, elmozdulhatnak, esetleg erőszakkal elmozdíthatók. És ezt nemcsak az író és olvasó szerepéről mondhatjuk el, hanem a kritikuséről is.

Kérdés, hogy az irodalmi kommunikáció szereplői közül a kritikusé is állandó szerepnek tekintendő-e – de persze ezen csak akkor érdemes elméláznunk, ha már döntöttünk afelől, hogy az irodalmi kommu-

³ Még egy megjegyzés: a kritika/interpretáció nélküli állapot lehet elérendő (eljövendő) korszak – mármint lehetnek és vannak olyan „forradalmi” elgondolások, amelyek szerint van ilyen Sollen –, tehát az időben valahová elénk kerül, s ha harcolunk érte, esetleg még megpillanthatjuk – vagy ugyanennek a gondolkodásnak a jegyében lehet már az itt és most része is, de csak nyomokban, csak sajátos körülmények között: az volna az „igazi” művészi kommunikáció, szemben a „torzult”, „csökevényes”, régi, és végül is kevésbé értékes kommunikációval. (A proletkult szemben a polgári kultúrafogyasztással; a munkásírók és munkásolvasók közössége szemben a haldokló, meghaladandó „hagyományos” kulturális kommunikációval.)

nikáció *egyáltalában* mindig létezett-e, s ha nem, mióta tekintjük ezt „ugyanannak”, mint ami mai fogalmainknak megfelel. Mindenesetre a hagyomány azt mondja, hogy amint elhomályosult bármilyen régi szöveg értelme, s értelmezésre volt szükség (vagy a szent szövegek „valóságos” jelentését kellett mindig újra meg újra feltárni), szükség lett a hermeneuta szerepére.⁴

De ha a kritikus „modern” szerepét tartjuk szem előtt, az valamikor a 18. században alakulhatott ki, a szalonok és az újságok nyilvánosságának kialakulásakor. Még ha a kritikus mint megélhető tevékenység, professzió, az írótól és a közönségtől egyaránt elkülönült szerep nem létezett is, a szövegmagyarázónak ez az átmeneti és gyakran alkalmi funkciója az, amiből később kialakult – ez a folyamat a 19. századra már egészen biztosan befejeződött. A teljesen „laikus” közönség – tehát nem azok, akik maguk is literátorok voltak, a szalonokban és a művészet létrehozásának színterei körül sűrűlödtek – a kritikusoktól értesült egy-egy művészeti termék meglétéről, jellegéről, értékéről.

Az értesülés/értesítés közege a nyomtatott sajtó volt. Ez a trivialitás csak a korábbi és a későbbi fejlemények miatt érdemes a rögzítésre: a szalonok, udvarok nagyon korlátozott nyilvánosságú szóbelisége, majd az elektronikus hírközlés széles körű és (legalábbis elvben) demokratikus nyilvánosságú szóbelisége között mégis ez a (meglehet, átmeneti) írásbeli korszak az etalon: a kritikus létrehozta szöveget mindig írott szövegnek gondoljuk, s a szóbeliség csakis annyiban számít érdekesnek, amennyiben írásban rögzített formát ölt.

Érdemes röviden kitérni a kritika és a mű közötti kapcsolat jellegére. Először is emlékeztetnék arra, hogy bizonyos korszakokban, vagy a kritikaírás bizonyos irányzataiban, vagy egyes kritikusok esetében szokás felvetni, hogy a kritika nyelve (megformálása, stílusa stb.) erősen hasonul az irodalom nyelvéhez (stb.). Ezekben az esetekben azt mondhatjuk, hogy a kritikus törekvése az, hogy közelebb kerüljön az alkotóhoz, mint a közönséghez, hogy mintegy társalkotóként tovább-

⁴ Vö. Hans-Georg GADAMER, *Hermeneutika*, ford. BACSÓ Béla, in CSIKÓS Ella-LAKATOS László (szerk.), *Filozófiai hermeneutika* (A Filozófiai Figyelő Kiskönyvtára), Budapest, Filozófiaoktatók Továbbképző és Információs Központja, 1990, 11-28.

írja a művet; ehhez pedig kongenialitásra van szükség, arra, hogy az értelmező a művészhez hasonlóan pillantsa meg azt az eszmét, amitől mint hétköznapi ember el lenne zárva. Ez a kritika voltaképpen ki-rekeszti a közönséget; nem célja az, hogy referáljon a műre, önmaga akar olyan megnyilatkozás lenni, amely csaknem felidézi a művet magát, majdnem megfelel neki, mintegy imitálja az alkotó gesztusát. Máskor, máshol persze nem feltétlenül ilyen ideológia áll a kritika mögött: esetleg éppen arra törekszik, hogy a közönséghez fordulva, „megérthető” nyelven, a műalkotáshoz képest alacsonyabb szinten, de mégiscsak megismétlje a művet, hogy ezzel hozza közelebb a közönséghez. Hogy élvezetessé tegye a műről szóló szöveget magát – majdnem-irodalomként nyújtsa át a közönségnek, hogy erősebb hatást érjen el, s bevonja a laikusokat a mű vonzásába.

Másrészt viszont a kritika olyan elbeszélői fogások gyülekezőhelye, amelyekhez a legkevésbé vagyunk hozzászokva irodalmi művek esetében: a kritika gyakran „szól” az olvasóról (metalepszis), sokszor előfordul, hogy az ábrázolt cselekmény utóidejű az ábrázolás cselekményéhez képest („az olvasó fel fogja fedezni...”, „az író következő korszakában ebbe az irányba fordul...” stb.), többes számú („közösségi”) megszólalás („értekező mi”) jellemzi, az időrend (a művet olvasó kritikus tevékenységének leírásakor) kifejezetten ritkán lineáris (az összegzés, az összbenyomás az írás elején szerepel stb.), az értekező tudásának és nem-tudásának nehezen kiszámítható keveredésével („a költő szándéka itt nyilván...” vs. „de vajon mit jelenthet az, hogy...”) találkozunk.

De térjünk vissza a kritika – klasszikus, megszokott, bevett – helyéhez. Jeleztem, hogy ez úgy tetszik, mintha a közeghez (jelesül az íráshoz/olvasáshoz, az újság- és folyóirat-kultúrához stb.) volna kötve. Nemcsak annyiban, amennyiben ez a kritika megjelenésének jellegzetes terepe, de annyiban is, amennyiben a kritika mindig úgy tesz, akként jelenik meg, azt sugallja, hogy éppen ezen a terepen ott-honos – még ha történetesen nem is ott jelenik meg. A rádió- vagy televízió-kritika nem egyéb, mint felolvasott kritika, amely akár írva is lehetne.⁵ És még két további jellegzetességről kell megemlíkezni:

⁵ Ami nem jelenti azt, hogy több más értelmező tevékenység viszont ne jelenne meg a szintén éppen az elektronikus médiumoknak köszönhetően, mint például a nyilvános vita.

a kritika profi tevékenység, elég pontosan körülírható, hogy ki lehet, ki lesz kritikus, hogy ki fér hozzá azokhoz a médiumokhoz, amelyeken keresztül kritikai szövegét megjelenítheti. Végül: a kritika jellegzetesen egyirányú kommunikáció része. Ahogyan az irodalmi mű sem alakulhat a befogadók vagy a kritikusok kívánságai, vágyai, érzelmei szerint, a kritika is független mind a szerző, mind a közönség reakcióitól. Tudom, kivételek vannak, de nagy általánosságban ez az egyirányúság mégis igaz. Ha van dialógus, azt csak más szinten hívhatjuk párbeszédnek.

Csakhogy, csakhogy – és itt jutok el a szöveg velejéhez. Mindez nem szükségképpen és talán nem örökre van így. És ebben az esetleges változásban éppen a közeg megváltozásának van döntő szerepe.

Amióta a számítógépek összekapcsolása elterjedt, vált, sokkal több írásos nyomát lehetne (elvileg) megtalálni a befogadói reakcióknak. Ráadásul teljesen más formában, mint valaha: a levél (mármint a nem elektronikus továbbítású) formát kényszerít a levelet íróra és olvasóra egyaránt. Rövid utalások (irodalmi) művekre ebbe kevésbé férnek bele – a nem elektronikus levél sokszor hosszabb, ha már írunk valakinek, ezt a gesztust (mert hiszen ez gesztus is) lényeges, súlyos vagy csakis írásban megfogalmazható tárgynak tartjuk fenn. E-mailt lehet írni egy sort is, és semmi furcsa nincs abban, ha valaki megosztja ismerősével azt az élményt, hogy ez vagy az a mű milyen hatást gyakorolt rá – akár fél mondatban. Későbbi befogadásszociológiai munkák kincsesbányája.

Lehetőség nyílik több (laikus) diskurzusra akár műalkotásokról is, jó, de hát ez még nem jelenti azt, hogy a közönség kritikusként jelenjen meg a színen. Megalapozza viszont az interaktivitást. A világhálózat sok oldalán van mód arra, hogy az olvasó megtegye megjegyzéseit: újságcikkekhez (már amit nemrég még ezzel a szóval neveztünk meg), naplókhoz (blogokhoz), képekhez, s egyáltalán: bármihez, ami csak közzé van téve, nyilvánosságra van hozva, elvileg hozzászólhat. (Az külön kérdés, hogy gyakorlatilag mégsem.)

Ahogyan tehát a rádióban és a televízióban megjelennek az (írott) újságok bizonyos hagyományos rovatai, így a kritika is, úgy a világhálón az újságokból kinövő (vagy azokat imitáló) „lapok” ugyancsak elő-előállnak a kritika internetesített változataival, sőt megjelennek az egyes kritikai honlapok, akár művészeti ágak szerint elkülönülve.

A „hagyományos” kritika fent jelölt három jellegzetességéből (írásbeli, professzionális, egyirányú), az utóbbi kettő nem marad változatlan.

Amely közegváltás pedig a kritikusi pozíció lassú változását is hozhatja. A kommentárok elszabadulása a „profi” kritikust afféle vitaindítóvá-moderátorrá avatja, akinek főként az a feladata, hogy nagyon egyértelmű, esetleg éles, vitára ingerlő megállapításokat tegyen, és kísérje figyelemmel az írása nyomán kialakuló diskurzust. Ennélfogva *majdnem* a közönség egyik tagja lesz – azért kiemelt helyzete mégis megmarad. A közönség nem lesz többé csendben, nem fogadja el szó nélkül a neki ajánlott értelmezést: szerepe közeledik a kritikuséhoz, amennyiben kialakítja saját véleményét, amelyet nyilvánosan ütköztet a kritikuséval és mások nyilvánosan megjelenő véleményével. Az intézményrendszer (maga a kritikus vagy a kritikai rovatot kezelő oldal) dönthet arról, hogy mekkora szabadságot enged a hozzászóló, kritikussá váló közönségnek. Bizonyos lapokon csak bejelentkezéssel lehet kommentálni, ahol valódi, érvényes e-mail-címet kell megadni, s egyébként is, az IP-cím alapján elég sok minden lenyomozható – így a befogadók akár kiszolgáltatottá is válhatnak, mert nemcsak letilthatók a hozzászólásaik, de akár személyazonosságuk is kideríthető. Ez elrettentő lehet, és ha majd valaki felméri a kritika internetes terepét, fel kell mérnie, hogy melyik oldal és miért alkalmazza a szűrésnek ezt a módját.

A kritika professzionalizmusa is változik – és nem csak a befogadók spontán bekapcsolódása miatt. A professzionalizmus a hatalmon és a szaktudáson kívül anyagi javakat is jelent – a „hagyományos” kritikus, jó esetben (a valóságban hazánkban aligha), a kritikaírásból él, mert ez a szakmája. Az interneten azonban egyre nagyobb számban jelennek meg „amátor” vagy „laikus” értelmezők, akik (akár szakmájuk a kritika, akár nem) nem részesülnek semmiféle anyagi juttatásban. Szórakozásból, szeretetből, saját maguk, véleményük, értelmező készségük teszteléseként írnak műbírálókat és -értelmezéseket. Esetleg nem is folyamatosan, esetleg nem is az arra kijelölt helyen – hanem például blogjukban.⁶ Így azt az intézményrendszert is valamelyest

⁶ Az, gondolom, mindenki számára világos, hogy a „Könyvesblog” (konyves.blog.hu) nem blog; azonkívül a Litera (www.litera.hu), a Könyvesblog és az Index (index.hu) különös és nehezen átlátható összefonódása sokkal

szétzilálhatják majd, ahol a kritikának mint jól körülírható műfajnak jól körülírható helye van. Megváltozik – bár ez talán az internet megjelenése nélkül is előbb-utóbb megtörtént volna – a kritikák (egy rétegének a) nyelve. Ahogyan a filmkritikák már nagyon közel kerültek a köznyelvhez, sőt olykor bizonyos köznap (és éppen nem szaktudományos!) fordulatokat ismerni kell megértésükhöz, úgy egyre több olyan irodalomkritika is várható, amely a gyors befogadást, az erős érdeklődéskeltést és az éles értékelést tűzi ki célul. Erre csak rásegít az internet, de a folyamat már rég megindult.

Ami egyébként a kritika belső rétegzettségét illeti – a „tudományos” szakkritika, a tanulmány vagy a rövid ismertető vagy élménybeszámoló (s az összes többi változat) egyformán megfér a hálózaton, és nemigen lehet látni, hogy valamelyikük „győztesen” kerül-e ki az egymásmellettiségből. Több esélye van persze azoknak a műfajoknak, amelyek a „laikusok” számára is kézre állnak, akár mint íróknak, akár mint kommentálóknek.

Végül és összefoglalásul: Esterházy viccből (vagyis inkább: keserű iróniával) idézte meg azt a kort, amikor szerző és olvasó langymeleg közelségben lettek volna társai egymásnak. Mostanában úgy látszik, a szerző és közönsége közé ékelődő kritikust a háló egyre közelebb köti a közönséghez. Még ha megmarad is a hagyományos szerep, új pozíció kialakulásának is tanúi vagyunk.

inkább csak az illúzióját szeretné kelteni az amatőrségnek, a laikusságnak (s így a zsenge, spontán, őszinte stb. műbírálatnak), holott professzionális oldal. Ez nem értékítélet. Csak érdekes, hogy már maga a „blog” szó is afféle megszépítő, a természetességet (akár: népiséget) jelző kifejezéssé vált, amit érdemes használni, még ha a szövegnek semmi köze sincs a bloghoz (mármint a blog szó eredeti, „rendszeres, naplószerű bejegyzések” értelméhez).

Az élő netirodalom néhány változata

Ültem a számítógép előtt, a képernyőn egy úgynevezett „közösségi oldal” volt éppen nyitva. Olyan oldalak ezek, amelyeken a felhasználó kapcsolatba léphet közelebbi-távolabbi ismerőseivel, a nyilvánosság előtt eszmét cserélhet velük, eljuttathatja nekik legfrissebb híreit, kedvenc zenéit, érdekesnek gondolt képeit – ismerősei („barátai”) pedig válaszolhatnak, reflektálhatnak ezekre, vagy egyszerűen kifejezhetik tetszésüket. Remek lehetőség arra, hogy társadalmi életet éljünk, beszélgessünk, valamelyest megismerjük egymás ízlését, és mindezt teljesen önként. Ha akarom, hetekig, hónapokig be sem lépek a lapra, vagy semmilyen bejegyzést nem írok az üzenőfalra, senkinek a bejegyzését vagy csatolt zenéjét, képét, szövegét nem kommentálok; vagy lóghatok rajta naphosszat, keresgélhetek ismerősöket, felvehetem a kapcsolatot fél-ismerősökkel, levelezhetek kettesben vagy nyilvánosan.

Mondom: ültem a számítógép előtt, amikor is megjelent az oldal üzenőfalán két verssor; csodaszép sorok, angolul – egyszerre patinás, klasszikus, elegáns, de nyilvánvalóan a közelmúltban keletkezhetett. Egy költő tette fel, akit van szerencsém ismerőseim között számon tartani. – Mi ez? – kérdeztem tőle azonnal az üzenőfalon, de közben ott már meg is jelent a sorok magyar fordítása. Gyorsan begépeltem a legközismertebb keresőbe a két magyar sor egy részletét. Még mielőtt a költő válaszolhatott volna, rájöttem: az angol sorok éppen az ő egyik versének fordításából valók.

Hat-hét perc telhetett el, amikor a képernyőn ismét két angol sort (majd kisvártatva annak magyar megfelelőjét) láttam; nemcsak én, ha valaki kiír valamit az üzenőfalra, minden ismerőse láthatja (mások csak bonyolultabb módon férhetnek hozzá). Aztán újabb hat-hét perc után a következő sorok – és így tovább, a vers végéig.

Elképesztő élmény volt.

Nem (vagy nemcsak) a vers miatt; hanem azért, mert éppen így jutott el hozzám. Úgy éreztem, valamiféle drámai esemény részese vagyok, valami az időben bontakozik ki a szemem láttára; annak, amit máskor egyszerűen lírának olvastam volna, itt hirtelen időbeli dimenziója támadt, története lett, eseménnyé változott. A verset (és fordítását) megismerheti bárki utólag is – végigszalad az üzenőfalon, és hátulról előre haladva összeolvassa a szöveget – de legfeljebb felszabdalt szöveget talál, semmiképpen nem lehet az övé az a tapasztalat, ahogyan az időben kibomlik előtte a vers maga.

Általában lírai művekre nem úgy szoktunk gondolni, hogy azok az időben zajlanának. Ha felolvassa (elszavalja, elmondja) őket valaki, akkor gyorsítással, lassítással, megállással érzékeltethet valamit – mit is? A megírás elképzelt időbeli lefolyását? A felidézés tempóját? A gondolatok súlyát? De ha olvassuk a verset, akkor legfeljebb olyan jelekre hagyatkozunk, mint Mallarmé üres helyei, vagy általában a strófatagolás, -számozás, sortörés, bizonyos írásjelek (– –, kettőspont és így tovább). És mindezek a megakasztás, lassítás jelei – gyorsításra, ugrásra, „hadarásra” semmi nem készlet. Tandori második kötetében a *Szonett* című vers tesz mulatságos kísérletet arra, hogy történetbe rántsa a lírait: a rímeket jelképező betűk láncát a hatodik sor után az „(Ennél a sornál megakadt)”, majd a tizennegyedik után az „(aztán mégis folytatta és befejezte)” megjegyzéssel töri meg: mutatva, hogy a megírásnak is története van, s hogy ezt – ez esetben – bele is lehet építeni a versbe, a vers olvasásába is. (Ráadásul ironikusan szembeállítja így a történetet a „tisztá” lírával, ami itt nem más, mint a rímképletet szimbolizáló betűk sora.)

Ez az időbelivé alakítás azonban hagyományos módon valósul meg: az elakadás, a szünet csak pillanatnyi, és teljesen ránk, olvasónkra van bízva. Ami a közösségi oldalon történt, az ugyancsak írásbeli ugyan, mégis sokkal inkább a dráma műfajához közelíti a verset: valaki diktálja nekünk, hogy hogyan bontakozzon ki a mi időnkben a szöveg, valaki várakozásra bír, s ha kedve tartja, akár fel is függesztheti a folyamatot.

Régi mániám, hogy a blogok reprodukálása – például könyvben való közzététele – igencsak kényes kérdés. Nem is annyira a hozzászólások miatt (ezek lábjegyzetként vagy máshogy beleférnének a

könyvbe), hanem azért, mert a könyv képtelen visszaadni az eredeti közlés dinamikáját: azt, hogy a blogoló olykor naponta háromszor is ír egy-egy rövidebb részletet, máskor napokra vagy hetekre hallgatásba burkolózik; olykor hektikusan reagál, fel van húzva, a megjegyzésekhez maga is hozzászól – máskor szomorú vagy elfoglalt, elutazik, vagy elmegy a kedve az egészsztl, s ezért olvasói hiányolni kezdik. Ha úgy tetszik, ezek is afféle drámai események; és hát, sajnos vagy nem sajnos, éppoly egyediek, éppannyira csak a közvetlen történésben meg tapasztalhatók, mint az üzenőfalón adagolt költői mű – vagy mint egy-egy színházi előadás. (A színielőadást elég pontosan lehet rögzíteni, de hogy festene egy hetekig tartó film a blog alakulásáról, szüneteiről, begyorsulásairól?)

Történnék efféle drámai események az interneten anélkül is, hogy bármi esztétikai élményt váltanának ki – csak az időbeli lezajlás okoz izgalmat, olykor egészen felfokozott feszültséget. Létrejöhetnek afféle gyorscsődületek (flashmobok), némi kezdeti irányítással, de a maguk útját járva: ilyen volt, amikor egy rajongói oldal a résztvevők számában le akarta győzni azt, amelyik a legerősebb miniszterelnök-jelöltet támogatta (sikerült is); azok a napok, órák, pillanatok, amikor az oldal táborá megközelítette, majd elérte a másik oldal rajongóinak számát, valóban a legizgalmasabb sportesemények feszültségét idézte föl (vagy inkább: érte el). Visszamenőleg elolvasva az akkori bejegyzéseket, ennek csak halvány visszfényt érzékelhetjük. Valamelyest hasonlóak lehetnek a nyilvánosság előtt zajló szóváltások: nem elég a szellemes riposzt, a reakciónak gyorsnak is kell lennie – ez más közegeben megismételhetetlen.

Elég nyilvánvaló a különbség a költemény dramatizált közzététele és az ilyen izgalmas események között – az előbbi esetben valaki irányítja a befogadást (és a történet), az utóbbi spontán alakul ki, minden résztvevő hozzáteszi a magáét (vagy csak figyel, nem is vesz részt az alakításban). Másfelől az előbbi nem nevezhető interaktívna: az irányító nem (vagy nem feltétlenül) reagál a visszajelzésekre, míg az utóbbi nem is működhet anélkül, hogy elég sokan jelen legyenek, és aktívan beleszóljanak a beszélgetésbe. Nem is szólva az afféle hagyományos megközelítésekről, mint a szöveg megalkotottsága, beleilleszkedése a költészeti hagyományba, esztétikai értéke (értsünk bármit is ezen).

És itt rögtön kétféle ágazhat a gondolatmenet: egyrészt beszélni kell arról, ki is „akar” tőlünk valamit, ki irányít az internetirodalom fent említett változatában, másrészt kérdés, hogy a szerző/olvasó viszony meg az interakció megléte vagy hiánya miként van jelen az internetirodalom más formáiban.

Ami a „szerzőt” illeti, a helyzet természetesen még sokkal bonyolultabb, mint amikor a megszokott, bevett, hagyományos csatornákon keresztül szembesülünk a szöveggel – ott is mindig csak feltételezéseink vannak a „valóságos” alkotóról, tekinthetjük halottnak, zárójelbe tehetjük, vagy kézzelfoghatónak (számonkérhetőnek, konkrétan létezőnek) tekinthetjük, szokásainknak, neveltetésünknek, irodalomfelfogásunknak megfelelően. Az internet viszont az eddigieknél még több lehetőséget nyit arra, hogy az identitással játsszon a szerző (kicsoda?!) – ahogyan a hagyományos irodalmi kommunikációban egy bizonyos szövegthalmaz révén szerzünk (megbízhatatlan) tudomást a szerzői névhez tartozó („valóságos”) személyről, úgy a világháló közegében ezek a szövegek gyorsan megsokszorozódhatnak, a szöveghálóba könnyen beleszavazódhatunk, új és új trükkökkel vezethet félre a nevet övező szövegegyüttes.

Éppen azokban a napokban, amikor ezt írom, tett közzé Margaret Attwood egy írást a *New York Review of Books* blogján twitterezési tapasztalatairól. (A Twitter olyan oldal, ahol legfeljebb 140 karakter hosszúságban bárki megoszthatja „követőivel” híreit, kedvenc vagy érdekesnek tartott hálózati helyeit vagy akár csak pillanatnyi lelkiállapotáról szóló beszámolóit.) Mikor twitterezni kezdett, már két ember jelen volt „Margaret Attwood” néven; és kapott hitetlenkedő levelet – „Szent ég, ez tényleg maga?” –, hiszen sosem lehetünk biztosak abban, hogy ki is kommunikál velünk. (A világhálóba belemerülő politikusok számára nyilván felkészült csapatuk írja spontánnak tetsző bejegyzéseiket.) A *persona* (a szöveg mögé gondolható-gondolandó, kikövetkeztetendő, képzetes) személy felépítése és használata az internet világában: ez külön, hosszabb tanulmány tárgya lehet, itt csak annyit jegyeznek meg, hogy ez sem kizárólag irodalmi (esztétikai) szempontból lehet érdekes. A közösségi oldalakon valahogyan viselkednek az emberek – van, aki hektikus és nyomuló, van, aki visszahúzódó, van, aki mindenhez hozzászól, és persze számtalan más magatartásforma van (nem is szólva a képek vagy zenék közzétételéről, a kapcsolati háló

szűkösségéről vagy bőségről, vagyis a nem szövegszerű tényezőkről). Vannak, akiket íróként van szerencsénk ismerni, és ehhez képest helyezzük el őket a világháló közvetítette információk halmazában – és vannak, akik „névtelenek” (szó szerint, vagy álneven írnak, vagy máshonnan nem ismerős a nevük), és valamilyen esztétikai élmény létrehozóiként kezdjük őket számontartani.

Ami pedig a szerző/olvasó viszonyt meg az interakciót illeti: a versét (és fordítását) adagolva közlétevő költő példája (nevezzük meg végre: Falcsik Mariról van szó) azért különleges, mert teljesen új dimenziót hoz be az irodalmi tranzakcióba, ami máskor (legalábbis az olvasott művekkel kapcsolatosan) legfeljebb véletlenszerűen, esetlegesen, s soha nem hangsúlyosan van jelen – az idő dimenzióját. Ehhez képest mindazok a formák, amelyeket az internetes irodalmi kommunikáció címszó alatt szokás nyilvántartani, a nagyon is hagyományos közlés sémáját követik: a szerző közlétesz egy szöveget, amelyet az olvasó azután elolvas. Ez akkor is így van, ha a közlés helye az internet (blog, közösségi oldal vagy bármi más). Egy másik szerző, Péterfy Gergely például meseregényt ír, és minden részletet a hét egy bizonyos napján közlétesz a blogján – amint erről a *litera.hu*-n megjelent interjúban is beszámol. Ez alapszerkezetében nem sokban különbözik a 19. század eleje óta gyakorolt folytatásos regényközlésektől, csak ott a nyomtatott újság volt a közlés közege.

Az irodalmi kommunikáció klasszikus formáját megőrző formák csoportjába sorolnám azokat a közléseket is, amelyek a közösségi oldalakat (meg, mondjuk, a Twittert és társait) a szöveg népszerűsítésére, terjesztésére, kommentálására használják, de amúgy már megírt, változatlan, esetleg már meg is jelent szövegeket nyújtana az olvasóknak. Mindez persze nem kevés, távol álljon tőlem, hogy ezen alakulatok újdonságát alábecsüljem. Igaz, a klasszikus (nyomtatott) folytatásos regényekben is volt némi visszacsatolás, és az időbeliség dimenziójának is volt szerepe – de hát az internet ezeket a lehetőségeket kitágítja, megsokszorozza, közvetlenebbé, a reagálásokat azonnali-vá teszi. Ismétlem, struktúrájukban nem változtatnak ugyan sokat a hagyományos irodalmi kommunikáción, az internet birtokbavétele mégis egészen új utakat nyit – mindenekelőtt azáltal, hogy rendkívül sok paratextus keletkezik: szerzői ajánlások, hirdetmények, olvasói kommentárok, a továbbítás különféle módjai, sőt az olvasók név sze-

rinti listája – mindez a nyomtatott közegben sokkal csökevényesebben (és máshogy) van jelen. Még azt a nagyon régen eltűnt intimitást is visszahozza ez a forma, ahol a szerző név szerint (legalább névről) ismerheti olvasóit, reagálhat megjegyzéseikre, esetleg valóban interaktívvá teheti a kommunikációt, és a reakcióknak megfelelően változtathat a szövegen. (S van még egy, nem mellékes hozadéka a közösségi oldalakon közzétett szövegeknek – a közönségbe sok olyan olvasó is bekerül, aki amúgy, nyomtatott formában, nem volna a mű olvasója; van rá esély, hogy számszerűleg is megnő a versolvasók száma, még talán később a verseskönyvek vásárlóié is.)

Az interakció olyan vonása az internetes irodalomnak, ami a tradicionális szerző/olvasó kapcsolaton jócskán túlmutat. De még ha nem szólhat is bele az olvasó a mű alakításába, tanúja lehet megszületésének, s ez ismét egészen más, mint amit a hagyományos irodalmi kommunikációban megtapasztalhatunk. Ugyancsak Falcsik Mari próbálkozik azzal, hogy új és új ciklusokat, apró köteteket állít össze régebbi és frissen keletkezett verseiből, és gondos kézzel képeket válogat hozzájuk. Akik figyelik, azok folyamatában láthatják, hogyan formálódnak ezek a darabok – s ha esetleg nem lesz is belőlük nyomtatott kötet, az olvasó élménye elvehetetlen.

Nemigen lehet persze naphosszat a képernyő előtt üldögelni, s ha sikerülne, akkor is némi szerencse kell hozzá, hogy a kitartó várakozás valóban újfajta, eddig ismeretlen irodalmi tapasztalattal jutalmazzon. De ha bizonyos jelenségek, amelyek akár véletlenszerűeknek látszhatnak, elég sokszor ismétlődnek, szabályaik és kereteik alakulnak ki, akkor lehet, hogy új formák vannak kialakulóban – nevezhetjük őket új műfajoknak is. Amelyekben például az alkotás időbeli kibomlása lesz az egyik legfontosabb alkotóelem.

Folytatás (kollektivitás)

Éppen ennek – az itt olvasható, jelen – rövid írásnak a befejezésénél tartottam, amikor a *Litera* oldalán ezt olvastam Vári Györgytől: „Sopotnik Zoltán felvetette a napokban a Facebook-oldalán, hogy lírafordulat van kibontakozóban.”¹ – Jé, ezt nem is vettem észre. Majd ha igazi vita lesz a kérdésből, előbb-utóbb eljut hozzám is, gondoltam. Az irodalmi élet ma már egyre nagyobb részben az interneten zajlik – és, mint Vári szavai bizonyítják, immár nemcsak az irodalmi művekkel való találkozás terepe ez, hanem ezek a csatornák a kritikai visszhangok, a szerzői és olvasói kommentárok fontos helyei is. Vagy: azok lehetnek. Azok lesznek.

Az irodalom „csinálása” az irodalomról való beszédet, a kritikát, a szövegértelmezést, az irodalomtörténeti regisztrálást (sőt: a pletykálkodást, a személyes vonzalmakat, a teljesen „laikus”, földhözragadt vélekedéseket) is jelenti. Hogy főleg azt, vagy csak kis részben – ezen lehet vitatkozni. Mindenesetre a kánon úgy készül, hogy nyilvános diszkusszió tárgyaivá válnak a művek (szerzők, mozgalmak stb.) – attól válik „elfogadott” „ténnyé” egy mű értéke vagy értéktelensége, jelentősége vagy jelentéktelensége, hogy széles (vagyis: eleinte nyilván szűk, de egyre szélesebb) nyilvánosság elkezd vitázni és vélekedni erről. Fogalmam sincs, hogy Sopotniknak igaza van-e (nem láttam a vitát, az érveket), de ha tényleg „lírafordulat van kibontakozóban”, az éppen attól lesz lírafordulat, hogy többen (és egyre több érveléssel alátámasztva) ezt így látják. Nincs irodalom mint olyan, nincs önjáró, magától levő és magában szemlélt irodalmi „fej-

¹ Válasz a *litera.hu* év végi körkérdésére, 2010. Sajnos, az eredeti linken (<http://www.litera.hu/hirek/ev-vegi-korkerdes-2010-2>) már nem található.

lódés”, alakulás – mindez csakis attól és úgy van, hogy és ahogyan ezt egy (több) közösség ekként látja.

A probléma – egyelőre – az, hogy az internet nyilvánossága korlátozott. Persze, sem a kávéházak, szalonok, egyetemi folyosók, sem az irodalmi lapok, kulturális tévé- vagy rádióműsorok nem nevezhetők a legszélesebb nagyközönség számára nyitottnak, még ha *elvileg* bárki részt vehet(ett) is az e terepeken folyó diskurzusban. Az internet mindezekhez képest sokkal nagyobbra tárja a kapukat, de ott még nem tartunk, hogy tetszés szerint bekapcsolódhassunk bármelyik nekünk kedves tárgy megvitatásába (egyáltalán: tudomást szerezzünk ezekről), és ott még különösen nem, hogy e fórumok elismertek, mérvadóak, elfogadottak legyenek.

Az viszont biztos, hogy az internet az irodalmi szövegekkel való találkozás lényeges helyszíne lett. Erről – pontosabban: az internetes irodalom néhány sajátosságáról – próbáltam 2010 tavaszán-kora nyarán összeszedni néhány tapasztalatomat.² Ennek a mostani írásomnak a *Folytatás* címet adtam; ugyanis az a cikk csak rövid felsorolását adta néhány érdekes internetirodalmi jelenségnek, és elég nyilvánvaló, hogy a felsorolás – részint azért, mert újabb fejleményeket látok felbukkanni, részint meg mert a régebbieket is másként látom (már ha észreveszem) – folytatható és folytatandó.

Ez a „folytatás” már önmagában is furcsa jelenség. Igaz, hogy efféle összefoglaló számadások gyakran előfordulnak az irodalmi életben (lásd az év végi körkérdéseket, vagy akár a *Nyugat* rövid összefoglalóit), de az már aligha volna elképzelhető más korban, mint a miénk, hogy egészen újszerű kezdeményezésekről, új formákról, sajátos kommunikációs alakzatokról lehessen beszámolni. Az internetes irodalom (ha még egyáltalán ez irodalomnak nevezhető – hiszen annyi újdonság van benne a megszokott irodalmi formákhoz képest) most van kialakulóban, most forrongásban van az egész terület, a szerzők kíváncsisága és kísérletező kedve kirobbanó. Aki szemlélőként-szemlélőként vesz részt ebben az alakulásban, az még azzal is legyezgetheti hiúságát (talán valamelyes alappal), hogy bizonyos fokig résztvevővé is válik: ha nem is épp kanonizálja, de biztatja és

² Lásd e kötetben *Az élő netirodalom néhány változatáról* című írást.

sarkallja a szövegalkotók munkáját. Közvetlenebb a kapcsolat alkotó és fogyasztó-felhasználó-műélvező között.

Ami ezt a tevékenységet – tehát a kritikus (internet-irodalomtörténész, vagy akár olvasó, szemlélő) és általában a közvetlen irodalomteremtésen kívüli cselekvők tevékenységét – illeti, arról egy következő folytatásban kellene szólni. (Odatartozik mindenféle marketing is: a mű – vagy akár a szerző – reklámozása, folyóiratok, kiadók és könyvek baráti körei, verseket, könyveket, idézeteket rendszeresen közlő oldalak és így tovább.) Most maradjunk a „hagyományos” – de az internet közegében zajló – szövegalkotásnál.

Az alkotó személye az internet közegében sajátos átalakuláson megy át (erről pár szót a korábbi írásban is szóltam). Egyfelől egészen meglepően hozzáférhetővé, közelivé válik: a Facebookon megeshet, hogy láthatjuk a szerző valamennyi személyes bejegyzését, megtudhatjuk, kik az ismerősei, és így tovább. (A szerzői magánhonlapokon persze sokkal kevesebb információhoz jutunk, s csak olyanokhoz, amelyeket éppen nekünk szánnak.) Persze jó volna, ha lenne valami világos képünk arról, hogy a nyomtatott sajtó és könyv világában (a megszokott, papíralapú irodalmi életben) hogyan alakul ki ez a *persona*, milyen tényezői, fogásai, típusai vannak – akkor pontosabban meg lehetne mondani, mennyiben különbözik ettől az internet-*persona* jellege. Mert a családias, bensőséges közvetlenségen kívül – másfelől – jelen van az identitás kódósítása, az anonimitás, a szerző kilétének eljelentéktelenítése. (Nem állom meg, hogy ne említsek itt egy új kísérletet: Péterfy Gergely úgy írja új regényét, hogy – mint azt a Facebookon meghirdette – webkamerán át követhető az írás folyamata; legalábbis a szerző íróasztala s olykor az anélkül ülő szerző megfigyelhető. Efféle személyes „nyomon követésre” semmiféle más, korábbi médium nem lett volna képes. A *Színházi Élet* rendszeres íróinterjúi és jól értesült pletykái ehhez képest halvány próbálkozások.)

A korábbi írásban a szöveg „időbeliesítése” látszott számomra a legfontosabb és legérdekesebb új fejleménynek – most a „térbeliesítésről” szólnék néhány szót, arról, ahogyan a szöveg szóródik (ha nem is a disszemináció értelmében). Szóródik szerzőtől olvasóig – és vissza; valamint szóródik, megoszlik szerző és szerző között.

2000-ben a Magvető és a Fókusz Online regénypályázatot hirdetett; sokan írták műveiket hétről hétre, míg aztán egy zsűri eldöntötte, melyik az a hat szöveg, amely folytatásra érdemes, s végül egy bizonyos Jake Smiles (ál)nevű szerző munkáját ítélték a legjobbnak. A szöveget hamarosan könyvként is közzétették, meglehetősen sikerrel. Mivel a szerző alaposan tájékozott volt a hálózat világában, tudatosan használta a rendelkezésére álló webes eszközöket (és az, hogy járatos a médiában, kiderül abból a néhány interjúból, amit adott).

Ez a mű magán viseli a kollektivitás némely jegyét, amennyiben a szöveg végső, nyomtatott formája módosulhatott (vagy módosulhatott volna) annak megfelelően, ahogyan az olvasók részt vettek kommentárjaikkal a szöveg alakításában. De mostanság, amikor a közösségi oldalak egyre inkább megerősödnek, és sokunk életében egyre nagyobb helyet (időt) foglalnak el, a kollektivitás új helyzetbe került, és új formái vannak kialakulóban. A megszülető mű olvasói nem feltétlenül azért vannak jelen, nem azért figyelik a szöveg alakulását, mert kifejezetten ez a megfigyelés a céljuk – nem föltétlenül irodalmat olvasni „mennek oda”, s különösen nem félkészt. Hanem egyszerűen odatévednek, belenéznek, s jó esetben elolvassák az előzményeket, és kívárlják a folytatást. A közösségi oldalak ugyanis nem kimondottan az irodalomolvasást, hanem a közösségi életet szolgálják, lényeges és lényegtelen, közérdekű és magáninformációk forgalmazását. Alapvetően arra valók, hogy közelebbi vagy távolabbi ismerőseinkkel kapcsolatba kerüljünk, kedvenc képeinket, filmjeinket, zenéinket másokkal megosszuk, s hogy mások minderre reagáljanak – nyilvánosan vagy magáncsatornákon, vagy egyszerűen csak kifejezésre juttassák, hogy ez vagy az „tetszik” nekik. Nagyszerű lehetőség arra, hogy társadalmi életet éljünk, megismerjük egymás életének egy szeletét, ízlésének kis részleteit, s teljesen szabadon merülünk bele, vagy választjuk a kívülálló megfigyelő pozícióját.

Ez azt is jelenti, hogy a közösségi oldalakon (és itt persze elsősorban a Facebookra gondolok) sokkal nagyobb eséllyel ütközünk irodalmi művekbe (vagy irodalmi művekről folyó diskurzusba, vagy a mű készülésének folyamatába), mint amúgy, a hálózaton kívül (hacsak nem szakmánk vagy kedves elfoglaltságunk az irodalmi élet követése, az abban való részvétel). Előbb vagy utóbb barátunk (vagy

barátunk barátja) ajánl majd egy könyvet, egy verset (vagy annak részletét), egy felolvasóestet, színházi előadást, vagy meghív egy olvasói rajongói csoportba, kiadók, folyóiratok oldalára, esetleg maga próbálkozik írással – és hamarosan belekerülünk abba a közegbe, ahol az ilyen ajánlatok, figyelemfelhívások elég gyakoriak. Nem is mindig feltétlenül „magas”, értékes vagy klasszikus irodalomról van szó, mégis, főként manapság, amikor általában erősen csökken az irodalom iránti érdeklődés a nagyközönség körében (ennek megfelelően egyre kevesebben egyre kevesebb irodalmi művel találkozunk), akkor a közösségi honlapok segíthetnek abban, hogy visszaállítsák (vagy újrapirozicionálják) az irodalom presztízsét. A kollektivitás egyik oldala tehát az olvasók közös irodalomfogyasztása – ami a neten kívül elég ritkán fordul (már) elő, ahol értelmezések (vagy csak pusztá tetszés- és nemtetszés-nyilvánítások) egyazon „térben” és időben jelennek meg, esetleg össze is csapnak, s hozzáférhetők a szerző (s az ő szerzői értelmezése) számára is.

A másik oldal természetesen a közös alkotás (amire egy korai példa lett volna Jake Smiles munkája). Újabban (vagy csak azért mostanában, mert eddig nem figyeltem oda) erre is látok néhány példát. Rapai Ágnes 2010 őszén rövid verset írt Kabai Lóránttal közösen – úgy, hogy egymás üzenőfalára írtak egy-egy sort, s így alakult ki (minden ismerősük szeme láttára) a rövid költemény – térben (vagyis: üzenőfalanként) szétszórva. Aki mindkettejüket ismerte, kialakulásában követhette a verset (később mindketten az egészet publikussá tették, tehát megjelent a közös vers azok számára is, akik csak egyikükkel voltak kapcsolatban). Korábban ugyancsak Rapai szórt szét egy verset úgy, hogy egy-egy ismerőse kapott az üzenőfalára egy-egy sort; kis szépséghiba, hogy csak az olvashatta el teljes egészében a verset, aki mindenkit ismert a címzettek közül (és persze a sorok sorrendjét sem ártott tudni). El lehetett gondolkodni azon, vajon egy-egy sor miért éppen ennél vagy annál az ismerősnél landolt – hogy vajon van-e köze a címzetteknek a kapott részlethez. A (korlátozottan) kollektív alkotás egy másik esete az volt, hogy Hodossy Gyula arra kérte összes facebookos barátját (valamint azokat, akik az „élő net-irodalom” nevű Facebook-csoport tagjai), hogy segítsenek új kötetét megszerkeszteni – vagyis miután közzéteszi az interneten (a Facebookon) a kötetet, az olvasók lehetőséget

kaptak arra, hogy a leendő könyv végső szerkezetét, a versek sorrendjét stb. alakítsák, s hogy megjegyzéseket fűzzenek a versekhez.

Van egy másik típusa a közös alkotásnak (természetesen ez is eléggé korlátozott – az ismerősökre, vagy arra, aki ismeretlenül véletlenül éppen elcsípi az alkotás folyamatát), ez pedig az, amikor a szerző részletekben közli (miközben éppen írja) a művet – korábban Péterfy Gergely *Pannon meséjét* említettem ebből a típusból, de azóta egy lírai ciklus is így készült. A szerző felhasználja a szöveghez adott kommentárokat, beépíti a következő rész(ek)be a megjegyzéseket, s így mintegy szerzőtárssá avatja olvasóit. Ismét Rapai Ágnesre gondolok: nagyon szép Ilma-ciklusa (Jeszenyin fiktív szerelméről) ezzel a módszerrel készült. Bizonyos versekben még a kommentelők neve is felfedezhető, s bizonyos ötleteket fel is használ, valamint másoktól vesz át fényképeket, amelyek a ciklust kísérik. (Az „ellopott” – ki-sajátított, idézett – fényképeket Falcsik Mari és mások is jócskán használják, akár már kész műveik illusztrációjaként, akár egy-egy új mű alapjaként.) Ez vérbeli internetirodalom, hiszen aligha lesz olyan kiadás, amely akár a megjegyzéseket, akár a kísérő fényképeket egyaránt közli (nem is szólva a „tetszik” jelzésekről).

Még nem elterjedt, de figyelemre méltó jelenségekről van szó, amelyek kínálják magukat a folytathatóságra, az ismétlődésre – s ekként egy-egy „műfaj” megszilárdulására. Az „hommage” egy speciális formáját is kialakulni látom: Rapai Ilma-ciklusához többen is önálló szöveggel csatlakoztak (Radics Viktória és Mirtse Zsuzsa, de talán mások is), egy-egy Jeszenyin- vagy „Ilma”-imitációval. Mirtse Zsuzsa egyébként azonkívül, hogy olykor válaszverseket ír élő és holt költők műveire, maga is efféle költői válasz tárgya: egy-egy, a Facebookon közzétett versére többen is írtak választ, újabban pedig többekkel is írt közös verset (ahol gondosan homályban van hagyva, hogy melyik rész, melyik sor kitől származik).

Sokat ígérő kezdeményezés volt Dunajcsik Mátyásé, aki egy Nabokov-regény fordításának nyomon követésére hívta meg a Facebook-közösséget. Magam másként képzeltem volna el a folyamatot, de így is érdekes volt: legalább néhányan kommentálták a készülő fordítás egy-egy részletkérdését, s láthattuk azon problémák egy részét, amelyekkel a fordítónak szembe kellett néznie. A fordítás – többé-kevésbé – magányos tevékenység, egyszer talán majd más is

megkísérli az olvasókat bevonni a munkába. (Ez sokat segíthet is a fordítónak.) Ami ebből a - megosztott - alkotótevékenységből is, s a többiből is egyelőre eléggé hiányzik, az a kritikai hang. A szokás, úgy látszik, most még az udvarias elismerés, legfeljebb a „tetszik” megvonása. Vagy talán a negatív kritikai vélemény megfogalmazása nagyobb erőfeszítést, komolyabb átgondolást és gondos fogalmazást igényel, amire a Facebook gyors kommunikációja nem ösztönöz. De remélhetőleg ez is változni fog - az internetnek a bíráló értelmezés számára is helyet kell előbb-utóbb biztosítania.

TEÓRIA

A boldogságról, avagy a feltételek nélküli performatív¹

„Jó napot.”

A köszönés [saying hello] performatív. Sem igaz, sem pedig hamis. Amikor köszönök, teszek valamit. Üdvözlöm Önöket, vagy talán csak viccelek. (Esetleg éppen példát hozok fel, mint a jelen esetben is.)

Derrida a szakmai/egyetemi mező performatív természetére összpontosít. Arra utal, hogy az egyetem a performatívok, és nem a konstatívak terepe. A professzor igazi [proper] beszédaktusa a performatív; a professzor szakmája az elkötelezettség és a felelősség mozzanatába helyeződik [placed in the moment of engagement and responsibility]. Később arról esik szó, hogy az egyetemen a konstatívak és a performatívok egymás mellett élnek, a konstatívak és performatívok klasszikus szövetségében. Egészében pedig a professzortól/profes-

¹ Az itt következő szöveg alkalmi írás: arra az alkalomra készült, hogy Jacques Derrida Pécsen felolvasta a feltételek nélküli egyetemről szóló művét, és Derrida látogatásának szervezői – Orbán Jolán és Boros János – többünket felkérték arra, kerekasztal-beszélgetésen reagáljunk Derrida szövegére.

Ennélfogva nehezen hiszem, hogy ez a szöveg – amelynek eredetije angolul íródott és hangzott el – érthető volna Derrida szövege nélkül, valamint azon közeg nélkül, ahol elhangzott: ideértve a kollegiális és kollokvialis hangnemet, a szigorú időkorlátot, az előre megjósolható szerepvállalásokat (hogy például én nyilván a beszédaktusok felől kötözködöm majd a szöveggel, hiszen korábban foglalkoztam hasonló problémákkal, s hogy sejteni lehetett, ki milyen oldalról közelít majd). Mivel a hozzászólás eredetileg angolul íródott, ezért a magyar változatban kissé nehezen követhető néhány szójáték, utalás Derrida és Austin szóhasználatára. E helyeken szögletes zárójelben jelzem az angol változat megoldásait.

szionalizmusról és az új humán tudományokról alkotott képben a professzor performatívja az, ami kiemelkedik.

Magának Derridának is vannak némi kételyei a performatív/konstatív megkülönböztetéssel kapcsolatban. Bár úgy tesz, mintha e terminusokat fenntartások nélkül alkalmazná, előadásának utolsó részében (valamint a bevezető fejezetben) e megkülönböztetés dekonstrukciójára utal, mindkét terminus kigúnyolására: „le débordement du performatif et de l'opposition constatif/performatif”. *Elérkezik [arrives]* tehát egy olyan végkövetkeztetéshez, amelyet már Austin művében is megtalálunk. Mint emlékeztet, Austin megkülönböztetése nem éli túl az előadásainak tizenegyedik fejezetét: Austin maga dekonstruálja a szembeállítást, kétségbe vonja a terminusok közötti határokat [borders]. *Mintha [comme si]* csak a megkülönböztetést Austin csakis azért koholta volna, hogy rögvést dekonstruálja is, hogy bemutassa, hogyan tudja összeomlasztani világos kontúrú, egyszerű, magunktól értetődő kategóriáinkat. A konstatív tehát immár semmivel sem különlegesebb vagy kiemelkedőbb vagy megkülönböztetettebb beszédaktus, mint a performatívum, és fordítva: mindig is *végrehajtunk [perform]*, csak bizonyos esetekben performatívjaink történetesen éppen megállapítások.

Mégis, bármennyire dekonstruáltatott is ez a megkülönböztetés, meg akarhatjuk őrizni. A kérdés az, hogy a megkülönböztetés önmagában és önmagától az, ami, avagy pedig létre van-e hívva, *fait arrivée*. Vajon nem éppen a megkülönböztetés performatív aktusa révén *tesszük* meg? És mik a feltételei annak, hogy performatív vagy éppen konstatív módon beszéljünk? Vannak-e feltételei annak, hogy ezek a megfelelő helyre kerüljenek, legyen az akár az egyetem, akár bármi más hely?

Austin szerint a konstatívok feltételei *igazságfeltételek*, míg a performatívoknak *boldogulási* (*boldogság, happiness, felicity*) feltételei vannak. Míg egy megállapítás lehet igaz vagy hamis, az ígéret soha nem igaz vagy hamis, viszont betartható, vagy pedig így vagy úgy csődöt mondhat, zátonyra futhat, megszegődhet. Ha megőrizhetjük a konstatív/performatív megkülönböztetést, ez csak azért lehetséges, mert feltételeik között fennáll(ónak tekintjük) ezt a megkülönböztetést. Lehet, hogy a konstatívoknak nincs megkülönböztetett helye a megnyilatkozások között; csak hogy az *igazságnak* mintha

nagyon is különleges helye volna kultúránkban, és ebből következően azok a megnyilatkozások, amelyeket az igaz/hamis dimenziója szerint lehet megítélni, mégiscsak mintha különleges helyzetben volnának.

Amikor megnyilatkozásunk performatív, nem az igazat akarjuk mondani. Lehet, hogy betartjuk az ígéretünket, de lehet, hogy nem. Figyelmeztetünk valakit és talán száműzzük, de esetleg nem. Azt mondjuk: „Jó napot”, és akár akarjuk, akár nem, így is gondoljuk [we cannot help meaning it]. Mindezen megnyilatkozások nem arra szolgálnak, hogy közelebb férközzünk valamilyen igazsághoz; azért hangoznak el, hogy biztosítsák a dolgok sima működését, hogy megtörténtté tegyenek dolgokat, *les faire arrivéé*. De ha minden megszorítás nélkül használjuk a performatív kifejezést, anélkül hogy különleges természetére figyelemmel volnánk, akkor éppen azt a pontot tévesztjük szem elől, ahol a szaktudás/tanítás [professing] különbözik bármely más tevékenységtől. Miféle performatívumokat használ a tanár vagy a szakember? Jó napot kíván, fenyeget, száműz? Nyilvánvalóan nem. Derrida bizonyára arra gondol (s erre utal is), hogy *ígér*. De vajon az ígéret az egyetlen vagy a legkiemelkedőbb vagy központi performatívja-e a tanárnak/szakembernek?

Ha hajlunk arra, hogy megőrizzük a konstatív és a performatív közötti különbségtételt, akkor mennyiben performatívok a tanár vagy a szakember megnyilatkozásai? Azért performatívok-e vajon, mert arra szolgálnak [they are meant to], hogy létrehozzanak valamit, valamit megtörtént; tegyenek [to make something arrive], valamit előhívjanak, s nem pedig, hogy az igazságfeltételek birodalmához tartozzanak? Derrida mintha azt sugallná, hogy az, ami az egyetemeken zajlik, sokkal inkább a felelősség és az elkötelezettség kinyilvánítása vagy kifejezése, semmint az igazságé. De vajon ez a kinyilvánítás feltételek nélküli?

Mi van a boldogsággal?

Melyek a boldogságfeltételei a szakember performatívjainak? A szakember szavai maguktól performatívok? Tényleg performatívok? Van-e annak bármilyen feltételei, hogy performatívok legyenek, és hogy jól formált performatívok legyenek? Mit hoznak létre? Mit *tesznek*, ha már egyszer kimondták őket? Van-e bennük egyáltalán bármi közös a konstatívumokkal – azaz van-e bármi közük az igazsághoz?

Jóllehet a performatívumokat, ha és amennyiben léteznek, boldogságfeltételeik alapján lehet megítélni, az igazság mozzanata mindig jelen van abban, ahogyan és amikor kimondják őket [in their utterances]. Amikor ígérek valamit, felelősséget vállalok azért, hogy a jövőben valami történni fog, valamely jövőbeli esemény igazságáért; amikor kérdezek valamit, az igazság iránt kutakodom; és amikor parancsolok, azt szeretném, hogy valami *úgy* legyen [I wish that something be the case]. Hasonlóképpen: a szakember performatívjai az igazsághoz fűződő viszonyt fejezik ki, legyenek bár az igazságról tett vallomások, az igazság megkérdőjelezései, az igazság kívánságai, avagy az igazság ígéretei. Csakhogy feltételeik nem igazságfeltételek. A performatívum nem akkor jól formált, ha a beszélő úgy érzi, megnyilatkozása kifejezi vallomását, kérdőre vonását, kívánságát stb.; a performatívumot meg is kell érteni, számításba kell venni, kell hogy meglegyen a megfelelő hallgatósága a megfelelő helyen és időben, fel kell idéznie, *elő kell hívnia* [*invoke*] egy bizonyos meghatározott eljárást stb. Tanárnak lenni, szakembernek lenni, performatívumokkal beszélni tehát nem magányos tevékenység.

Mi a szakember, és mi a tanár? Annak révén lesz-e az, ami (aki), amit mond, vagyis performatívumai révén? Vagy inkább valamilyen feltételeken múlik ez? (És hozzátéveszem, ezeknek boldogságfeltételeknek, nem pedig igazságfeltételeknek kell lenniük.) Vajon a tanárlét vagy szakemberlét nem valamely intézmények függvénye? Derrida szembeállítja az ügyvéd vagy a tanár szakmáját az időnymunkás mesterségével [mastery, métier], azon az alapon, hogy az ügyvédnek, a tanárnak, az orvosnak felelőssége van, elhivatottsága [vocation], elkötelezettsége. De ez csak ezeknek a szakembereknek a szabad akaratától függ? Bizonyára nem. Az ügyvéd, az orvos, a tanár intézmények és feltételek bonyolult rendszerébe szövődik bele, amelyek *szavaikat kötelemmé teszik* [*make their word their bond*]. Valaki nem a performatívok révén lesz tanár; hanem a performatívumokat a tanárrá levés feltételei termelik. A szakember megnyilatkozásait a tanárság intézményes feltételei, a szakemberség eljárásainak *előhívása* [*invocation*] teszi performatívvá, és nem – vagy nem kizárólag – a szakemberi *elhivatottság* [*vocation*].

Derrida úgy látja az egyetemet, hogy ott a tanár tanít, a beszélő beszél, és performálja performatívjait; ami viszont számomra hiányzik ebből a képből, az a párbeszéd; a beszélő magányos performatív

aktusait és hangját félbeszakító és eltérítő hangok. Ha a professzornak szakmája kell hogy legyen, ha van *elhivatottsága* [*vocation*], akkor megnyilatkozásainak kell lennie *kihívásának* [*pro-vocation*] is, ahol más hangok is helyet kapnak. A szakmában nemcsak az eljárások *előhívásának* [*invocation*], de talán éppen ugyanezen eljárások *kihívásának* [*pro-vocation*] is jelen kell lenniük, vagy az eljárások résztvevői pozícióinak kihívásának, vagy az igazsághoz fűződő, látszólag feltétel nélküli viszony kihívásának és így tovább. Derrida szerint a szaktudás és a szakmaiság a tanárok performatívjaiban [*professing and profession in the professors' performatives*] mintha magányos tevékenység volna. Nincsen hely a másik hangja számára, a felfogás [*uptake*] és a részvétel számára.

Mindent összevéve tehát nem vagyok nagyon *boldog* a konstatív/performatív újra-bevezetésével. Nemcsak azért, mert maga Austin is már régen kimutatta, hogy az állítás éppúgy tett, mint bármilyen telivér performatív; nemcsak azért, mert elméleti fenntartásaim vannak. De azért is, mert azáltal, hogy ezeket a terminusokat használjuk, és azáltal, hogy a performatívumot a tevékeny, odaadó, felelősségteljes személyiséghez (a tanárhoz, az egyetemi polgárhoz) társítjuk, s hogy különleges pozíciót tulajdonítunk ennek a viselkedésnek – sodró és elbűvölő retorika csapdájába esünk, olyan retorikáéba, amely a felforgató austini gondolatot kényelmes és háziasított dichotómiába simítja, olyan retorikáéba, amelyik elhomályosítja azokat a meghatározott feltételeket, amelyek szakemberré teszik a szakembert, a performatívum kimondásának boldogságfeltételeit, a különbséget aközött, ami a jó napot kívánás és a „még találkozunk” ígérete (vagy fenyegetése) között van.

Jó napot, még találkozunk.

Az újrafelfedezés lehetőségei – rendszerek és irodalomelmélet¹

1. Szubjektív bevezető a szubjektivitásról

Ifjúkorom egyik meghatározó szellemi élménye volt Gilbert Ryle *A szellem fogalma* című könyve.² A témára és az érvelésre jószerivel alig emlékszem, számomra akkor nem is ez volt a lényeg. Ami máig emlékezetes, az az, hogy a szerző hihetetlen elszántsággal, szenvedéllyel, olykor dühvel rontott neki egy rég elhalt filozófusnak, bizonyos Descartes-nak. Olyan személyes indulat volt kiolvasható a fejtegetésekből, mintha csak várható lett volna, hogy Descartes valamely rangos filozófiai lap következő számában a vitarovatban válaszolni fog, és beindul a fulmináns szócsata.

Azért ragadott meg ez a hozzáállás, mert érezhető volt benne valami heves személyes érintettség; és mert ellentmondott mindannak, amit addig a filozofálásról (s főleg a „tudományról”) gondoltam. Ryle – és az analitikus filozófia, a nyelvfilozófia, s ennek mindenféle leágazása – éppen azért érdekelt akkoriban különösen, mert úgy gondoltam, ez a fajta gondolkodás távol kerül mindenféle szubjektivizmustól, személyes érzelmektől, vélekedésektől és homálytól; itt csakis a hűvös ész uralkodik, az igazság és a higgadt érvelés. Ehhez képest igencsak furcsának – bár (ugyancsak furcsa módon) rokonszenvesnek – tetszett Ryle vehemens hozzáállása. Ez azt sugallta, hogy a

¹ Ez a szöveg eredetileg *A modern irodalomelmélet történetének fordulópontjai I.* című irodalomelméleti konferencián hangzott el az MTA BTK Irodalomtudományi Intézetében, 2013. május 21-én.

² Gilbert RYLE, *A szellem fogalma*, ford. ALTRICHTER Ferenc, Budapest, Gondolat, 1974.

tudomány (vagy legalábbis: a filozófia, vagy legalábbis: a Ryle által művelt filozófia) talán mégsem az eszmék steril birodalma, hanem érdekek és érdeklődések, elkötelezettségek és távolságok, vonzalmak és viszolygások világa.

2. A tudomány és múltja

Előzetesen és igen nagy ugrásokkal ebből a következő megállapításra lehetne jutni. Legalábbis bizonyos diszciplínákban – és úgy látszik, a filozófia ilyen, de bizonyára ilyen az irodalomtudomány is – nincs feltétlenül nagy időbeli távolság a mai problémák és a régiek között; vagyis régi kérdések kiválthatnak a jelenkort nagyon is érintő reakciókat. Éppen ezért talán más ezeknek a tudományszakoknak a története – vagy saját történetükhöz fűződő viszonyuk.

Két ellenpróbát ajánlok. Az első nagyon egyszerű lesz: helyezzük mindezt egy másik tudományterületre, az „igazi”, a „kemény” tudományok történetébe. Vajon elképzelhető-e, hogy egy olyan nagy tekintélyű, a tudomány történetében meghatározó jelentőségű tudóst, mint amilyen a filozófiában Descartes, más tudományszakban száz évekkel később bárki is így megtámadjon? Komolyan vehető volna-e Newton vagy Linné bármelyik 20. századi kritikusa, aki ráadásul erős szavakkal és személyes indulattal fordulna a tudománytörténet fontos alakjai ellen? Nyilván nem. És innen nem túl nagy lépés annak a – Dilthey óta legalább – közismert tételnek³ a megismétlése, hogy a természettudományok és a szellemtudományok bizony jócskán eltérnek egymástól. Ez csak egyetlen – és nyilvánvalóan nem is a legfontosabb – eleme ennek a szembeállításnak: hogy tudniillik a történetiséget, saját történetüket tekintve is másképpen működni a humán és a természettudományok. (Erről néhány szót még majd szólok.)

A másik ellenpróba az volna, hogy tételezzük fel ennek a fordítottját: egy nagyon aktuális, a jelen pillanatban érdekes, izgalmas, „forró” témát lehet-e hűvös distanciával, a történeti távlat igényével,

³ Vö. Wilhelm DILTHEY, *A történelmi világ felépítése a szellemtudományokban*, ford. ERDÉLYI Ágnes, Budapest, Gondolat, 1974.

elfogulatlanul tárgyalni? Bizony lehet – sőt olykor éppen ez az ambíciónk. Mi tagadás, a szubjektivitásnak, az egyéni érzelmeknek és elkötelezettségnek ez a kiiktatása olykor vérlázító tud lenni. Gondoljunk csak azokra az esetekre, amikor heves kritikai diskurzus folyik – az irodalomtudományban például egy új mű értelmezéséről –, és az egyik oldalon nem elsősorban az érvek és ellenérvek számbavétele, hanem az érvelés megítélése, kontextusba helyezése, történeti beágyazása folyik. Ahelyett, hogy a vitázó a résztvevő pozíciójába helyezkedne, úgy tesz, mintha megfigyelő volna; nem cselekvő, hanem történész vagy elemző. Nem reagál az érvekre, hanem történetileg, szociológiailag, logikailag elemzi őket.

Ez a magatartás persze maga is harcmódor – a pozíció megváltoztatása (bár csak átmenetileg és látszólagosan) a támadhatatlanság illúzióját biztosítja; ahogyan az ellenkező lépés – amikor a leíró, távolságtartó, „objektív” megszólalás helyett az indulatos, szenvedélyes, odaadó vitát választja a vita résztvevője – ugyancsak harcmódnak tekinthető. Márpedig ha ez így van, akkor nem lehet-e vajon ezeket a változatokat pusztán retorikai fogásoknak tekinteni, olyan verbális húzásnak, amellyel a figyelmet akarja felhívni valaki saját érveire, amellyel az olvasó megnyerésére játszik? Vagyis – komolyan kell-e vennünk mindezt, a vitázó vagy elemző, résztvevő vagy megfigyelő pozíciók közötti váltást, van-e ennek bármilyen, a retorikán túlmenő jelentősége?

Itt visszakanyarodnék az első ellenpróbához – arra igyekeztem felhívni a figyelmet, hogy a természettudományok és a társadalomtudományok abban a tekintetben is másként működnek, hogy a történetükhöz fűződő viszony nagyon erősen eltér egymástól. Ha ez igaz, akkor maga a pozícióválasztás is ennek a sajátosságnak a része. Magyarán: nehéz elképzelni, hogy egy természettudományos diskurzusban (vagy éppen vitában) valamelyik résztvevő úgy döntsön, hogy tudománytörténeti nézőpontot vesz föl – vagy hogy a tudomány historikusa egyszerre csak vitába bocsátkozzon elbeszélése tárgyával.

A tudománytörténet – ahogyan ezt a természettudományokból ismerjük, és különösen a paradigmaváltások Kuhn-féle történeti modellje alapján⁴ – lezárt, befejezett korszakok egymásra következése

⁴ Vö. Thomas S. KUHN, *A tudományos forradalmak szerkezete*, ford. BÍRÓ Dániel, Budapest, Osiris, 2002.

lenne. Az egyik korszak vagy irányzat úgy váltja fel az előzőt, hogy az történeti érdekűvé válik; kérdései nem *vitakérdések* többé, nem érdekünk, hogy valamelyik – akkoriban fontos – álláspont mellett vagy ellen érveket hozzunk fel. Ebben az értelemben megszűnik *érdekesnek* lenni – csakis annyiból az, amennyiben a tudomány története jelent valamelyes érdekességet. A humán tudományokban ez másként van – azt is mondhatnám, hogy bármihez nyúlhatunk a múlt szövegeiből, mindegyikkel kialakíthatunk eleven, vitázó, értelmező viszonyt, Platóntól máig. A helyzet nyilván nem egészen így áll – az is lehet izgalmas kérdés, hogy miért éppen ezt vagy azt a korszakot, gondolkodót, eszmerendszert stb. gondoljuk megszólíthatónak (vagy miért gondoljuk úgy, hogy az megszólít bennünket).

Ezt persze itt és most nem tudom áttekinteni, és alapos kutatásokra volna szükség, hogy megnézzük, mihez és miért (és ki) nyúl vissza. Gondoljuk csak meg – érdekel ma valakit a pozitivizmus? És ha igen – kit és miért? Volt idő, úgy tizenöt-húsz évvel ezelőtt, amikor az oktatásban nagyon fontosnak látszott, hogy az egyetemistákkal nagyon alaposan megismertessük a pozitivisták módszereit, elveit, az egyes pozitivisták tudósokat, hogy azután kellő kritikával igyekezzünk diszkvalifikálni (és bizonyos tekintetben akár elismerni és értékelni) ezeket – ez ma sem volna haszontalan. Ugyanakkor nem volt ilyen újraértékelési és újraértékelési törekvés például az új kritikával vagy az impresszionista kritikával kapcsolatban – ha más nem, ezek szakirodalma is mutatja ezt a különbséget. A strukturalizmus ugyancsak olyan „tudománytörténeti” fejezet, amely nagyon hosszan – bár feltehetőleg más és más okokból –, nagyon sokáig napirenden volt és maradt; újra meg újra előkerül, és maga a történet is folytonosan átíródik.

Amiből – ismétlem – az következik, hogy a mi tudományszakunkban a „tudománytörténet” művelése voltaképpen egyáltalán nem (vagy csak ritkán, kivételesen) történeti stúdium – vagyis nem lezárt korszakok feltárását, hanem korábbi kérdések újra feltételét jelenti. Mint ahogyan Ryle esete mutatja: nem arról van szó, hogy ami elmúlt, az végérvényesen le is zárult, és érdeklődésünk csak történeti, hanem érintettek lehetünk benne, és arról szeretnénk meggyőzni az olvasókat (amely terminusra majd még röviden kitérek), hogy közünk van ezekhez a régi dolgokhoz. Hogy egy kicsit távolabbi területről hozzak másik példát:

a pszichoanalízisnek van története – óriási mennyiségben születnek olyan szövegek, amelyek Freudnak és követőinek életéről, eseteiről, műveikről, gyakorlatukról szólnak. Ugyanakkor máig vannak olyan szövegek, amelyek – több mint száz év elmúltával – hevesen vitatják a pszichoanalízis egészét vagy részleteit, új és új értelmezésekkel állnak elő, vagy új válaszokat (és új kérdéseket) keresnek. Ilyen kettősség a kémia vagy a biológia történetében aligha fordulhatna elő. Sőt erős lehet a gyanúnk, hogy a tudomány története (ez esetben tehát a pszichoanalízis-történet) sem afféle ártatlan számadás, objektív leírás rég megtörtént eseményekről vagy régi nézetekről – ha nem is minden esetben, de sokszor gondolhatunk arra, hogy mindez valamilyen mának szóló tanulság megmutatásának szándékával született – vagy legalábbis annak tudtában, hogy a távolságtartó, „objektív” beszámoló akként is lesz értelmezhető, hogy bennünket valamiért *érdekel*.

Zárójel: ez a „bennünket” (vagy fentebb: „olvasókat”) terminus természetesen szociológiaiilag erősen korlátozandó – a tudománytörténetek nem bárkihez vagy mindenkihez szólnak, hanem leginkább a szakma művelőihez, a profikhoz, amely körbe a tudósokon kívül a tanárok, a diákok és az érdeklődők is beletartoznak. De hogy ez a kör tágulhat, és hogy az ismeretek (vagy a szemlélet, értelmező keret, amellyel az ismereteket továbbadjuk) eljutnak másokhoz is, mindig is reménysége a szaktudósoknak. Mindenesetre világos, hogy amikor az elkötelezett vagy distanciát tartó hangról, szenvedélyes vitáról vagy higgadt számadásról beszélünk, nagyon szűk értelmezői körre gondolok.

3. Fordulópont mint konstrukció

A mostani (az irodalomelmélet fordulópontjairól szóló) konferencia azt tűzte ki maga elé célul, hogy az irodalomelmélet történetének néhány fordulópontjáról beszélgetünk. Mit is teszünk voltaképpen? Legyünk vele tisztában: egy fordulópont, egy fontos esemény (szerző, mű, eszmerendszer stb.) kijelölése a mi tudományterületünkön aligha mindörökké érvényes, elfogulatlan, objektív aktus. Amikor valamely periódust (szerzőt, művet stb.) fordulópontnak nevezünk, akkor ezzel a tevékenységünkkel nemcsak a tudomány történetét írjuk (vagy írjuk *át*), hanem a mai – élő – tudományhoz is hozzászólunk.

Részben áttételezen – mert valamilyen tudományeszményt, valamilyen történelemszemléletet, a fogalmi tisztaság vagy elmosódottság valamilyen képzetét stb. tartjuk szem előtt; részint közvetlenül, mert valamilyen tanulásra, megfontolandó szempontra, érvényes érvelésre akarjuk felhívni a figyelmet. Ha például azt állítjuk, hogy az irodalomtudomány történetében a pozitivizmus fordulópont volt, ezzel egyfajta tudományosságesszményt mindenképpen sugallunk, és újra felvetjük a tények kérdését – hogy ez mennyiben jogos, mennyiben alapos és – ráadásul – történetileg mennyiben korrekt (Kulcsár Szabó Ernőnek vagy húsz évvel ezelőtt voltak kételyei ezzel kapcsolatban⁵), az most nem érdekes.

Kicsit másképp: a „fordulat” kifejezés valami olyasmire utal, hogy egy bizonyos „esemény” után valami másképpen van, mint azelőtt volt. Efféle „eseményeket” nehéz nyakon csípni az irodalomról történő gondolkodás történetében (és egyáltalán: nem kis nehézségeket okoz másutt is), de azért mégis bátran használjuk a szót. És ha megtesszük, (legalább) két kérdéssel szembesülünk – hogyan igazoljuk ezt a változást (az előtte/utána fordulóját, erős különbségét), és miért éppen ezt a bizonyos eseményt nevezzük ki fordulatnak (miről tanúskodik ez a választás, mit árul el a mi saját preferenciáinkról, érdeklődésünk-ről, szemléletünk-ről).

4. A rendszerelvűség mint fordulat

Az én választásom a rendszerelvű irodalomtudományra esett, és akkor most a kígyó rögtön kétfelől fog egyre mélyebben saját farkába harapni. Egyfelől úgy, hogy számot kell adnom arról: ha ezt az irányzatot (ha ez egyáltalán irányzatnak tekinthető) olyan fontosnak tartom, akkor nyilván a mának szóló érdekességet látok benne; olyan válaszokat, amelyek a ma kérdéseinek felelnek meg (vagy olyan kérdéseket, amelyekre ma kínálkozik válasz) – mindenesetre tehát: a dialógus lehetőségét fedezem föl. Másfelől meg úgy (mármint: úgy harap a saját farkába a kígyó), hogy mindaz, amiről eddig beszéltem,

⁵ KULCSÁR SZABÓ Ernő, A fordulat jellege. Pozitivizmus és szellemtörténet, *Literatura*, 16(1990), 77-98.

az maga is éppen a rendszerelvű szemlélet jegyében fogant, nem is igen íródhatott volna le anélkül, hogy szem előtt ne tartottam volna a rendszerelvű irodalomtudomány megfontolásait.

Először lássuk a második harapást. Vagyis: mennyiben, miért viseli magán a rendszerelvű irodalomtudomány nyomait mindaz, amit elmondtam?

Egyszerűen úgy fogalmazhatnánk, hogy az irodalomtudományt nem feltétlenül az érdekli a legjobban, hogy mit és hogyan kell, lehet, érdemes, szükséges értelmezni. Pontosabban: sok és igen népszerű, erős, hatásos irányzata van az irodalomtudománynak, amely iskolák éppen ezeket a kérdéseket helyezik az előtérbe: mi a szöveg? Mitől irodalmi egy szöveg? Hogyan ismeri ezt föl az olvasó? Mit tesz az olvasó az irodalmi szöveggel – és mit tesz helyesen? Ezekben az esetekben a vizsgálat tárgya elsősorban az irodalmi mű (annak szerkezete, például), valamint a befogadó és esetleg az alkotó. A vizsgálódás szándékosan – és jó okkal – szűkül le a szövegre és a szöveg értelmezésére: ki akar rekeszteni mindent, ami nem irodalmi, ami nem tartozik a szigorúan vett irodalmi területhez. A strukturalizmus alapvetően a szöveg struktúráját és az értelmezés módozatait vizsgálja, s nem kíván ezen kívülre lépni.

De azok az irányzatok, amelyeket összefoglalóan rendszerelvűeknek nevezek, kétségbe vonják ennek a vizsgálatnak az egyedül üdvözítő mivoltát. Nem arról van szó, hogy a rendszerelvűség „meghaladná” a strukturalizmust – vagyis: nem szeretnék valamiféle fejlődést sugallni; más perspektívát kínál, és olykor éppen régeinek, elavultnak, az irodalom lényegétől idegennek tekintett szempontokat kínál újragondolásra.

Csak említenék két igen régi példát – egyik szerző sem nevezné magát a rendszerelvűség hívének, de ez az a gondolkodás, amely elvezet a strukturalizmustól ahhoz a sokféle irányzathoz, amelyet e címke alá sorolnák. Jonathan Culler több mint harminc évvel ezelőtt áttekintette, mi minden mást, mennyi egyéb érdekes dolgot lehetne csinálni, mint szövegeket elemezni – ahogyan az új kritika ezt szinte kizárólagossá és kötelezővé tette.⁶ Az írás, amelyre utalok – „Túl az

⁶ Jonathan CULLER, *Beyond Interpretation*, in Jonathan CULLER, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, London, Routledge-Kegan Paul, 1981, 3–17.

értelmezésen” – egy könyv bevezetője, így csak felvillant párat az akkor éppen érdekesnek tetsző és a műértelmezést meghaladó utak közül: az irodalom társadalmi meghatározottságától kezdve (ezt a marxista Jameson képviselné) a szövegekbe beleolvasható vagy bennük rejlő dekonstruktív potenciálon át (Derrida, de Man, Hillis Miller) egészen addig, hogy a szövegek mégiscsak sokan vannak, egymás mellett és egymással kölcsönhatásban, történetük és kapcsolataik vannak, maguk is intertextusok, és műfajokba csoportosulnak. Vagyis – ez persze továbbgondolása és értelmezése Culler szövegének – ki lehet lépni a szöveg/olvasó szűkös köréből, rendszerek felé. A másik szerző Siegfried J. Schmidt, aki – ő maga és az empirikus irodalomtudomány elnevezésű iskola tagjai – egyfelől matematikai rigorózussággal méri föl azt az egész rendszert, amelyben az irodalom működik (és ahol az irodalomrendszer csak egy alárendelt, meghatározható szabályoknak alávetett részrendszere az egész társadalomrendszernek – hogy tovább ne is bonyolítsam) –, másfelől viszont – némileg meglepő módon – éppen a rendszertelenséget, a káoszt, a szabadságot és szabálytalanságot ünnepli akkor, amikor az interpretációra, a strukturalista iskolák központi szentjére terelődik a szó. Vagyis: a rendszerelvűség teret enged a rendszertelenségnek is, az „irodalmi erotikának”, ahogyan ő nevezi – mert maga az interpretáció sem nem szabályozható, sem nem írható le merev szabályok szerint.⁷

Nem akarom – nem is tudnám – e két kiindulópont után végig-sorolni, hogy milyen utak, irányzatok, iskolák és törekvések azok, amelyeket a rendszerelvű irodalomtudomány címszó alá lehet rendezni. Azt jelzem csak, hogy egymástól is rendkívül különböző, mégis bizonyos alapelvekben és törekvésekben hasonló iskolák létrejöttét látjuk a késői 1960-as évektől. El lehet mondani ezt a történetet úgy, hogy a strukturalizmus bomlásáról van szó; ez talán segít a folyamatok áttekintésében, de azért a helyzet bonyolultabb.

Először is: voltak olyan irányzatok, amelyeket a strukturalizmus történetmondói örömmel sorolnak be a strukturalizmus alá, mégis a rendszerelvű iskolák integráns részeivé válhatnak. Ez újabb példák

⁷ Kiváló áttekintés az iskoláról az ODORICS Ferenc szerkesztette *Helikon*-szám (*Az empirikus irodalomtudomány elmélete*, 35[1989], 1.); benne Siegfried J. SCHMIDT, *Értelmezés – szent tehát vagy szükségyszerűség?*, 91–113.

ja annak, hogy a tudománytörténet-írás egyáltalán nem objektív és ártatlan tevékenység, hanem a lehetséges vitakérdések besorolásával (félretolásával vagy inkorporálásával) egyenértékű: amikor Todorov felfedezi az orosz formalizmust a francia strukturalizmus számára,⁸ és mintegy kontinuitást tételez a kettő között, akkor *értelmezi* azokat a teoretikusokat, akiket azonban másként is lehet értelmezni. Roszszabb indulattal – és valóban helytelenül! – ezt csonkításnak vagy torzításnak is lehetne nevezni. Ha Ejhenbaum és Tinyanov (főleg ők) részeivé váltak is a hatvanas évektől a nagy strukturalista kánonnak, jöhet egy újraértelmezés – jött is –, amely rendszerelvű vonásaikat helyezi az előtérbe.

Másodszor, bizonyos irányzatok, amelyek a rendszerelvű iskolák közé sorolhatók, nemigen tartottak kapcsolatot a strukturalizmussal – nem abból nőttek ki, nem annak tagadásai vagy bomlástermékei. Sokat lehetne töprengeni azon, hogy Bourdieu, Schmidt vagy Luhmann hogyan kötődik – akár személyesen, akár intézményesen, akár nézetrendszerét tekintve – a strukturalista iskolákhoz, de annyi bizonyos, hogy közülük egyik sem az a tipikus hitehagyott vagy ödipális indulatokat dédelgető alak (vagy iskola), akire/amelyre illene a „bomlástermék” leírás. Ezek az iskolát természetesen sokat merítettek a strukturalizmusból, ahogyan a 20. században megkerülhetetlen volt valami módon reflektálni erre – akár ellenségesen, akár támogatólag, akár átvéve onnan ezt-azt.

Harmadszor: vannak olyan irányzatok, amelyek szembefordultak a strukturalizmussal – vagy elmentek mellette, de elveikben ellentétesek voltak vele –, ám még sincsenek érintkezésben a rendszerelvű irodalomtudománnyal. Hogy ne beszéljek rébuszokban: a recepcióesztétika vagy a megújuló hermeneutika (az előbbire Culler is utal) sok tekintetben antistrukturalista – még sincs túl sok közülük a rendszerekben gondolkodó irányzatokhoz. Semmiképpen nem formálható tehát olyan egyenes vonalú történet, amelynek ne volna számtalan ága-boga – és ez volna a fenti három pont tanulsága: bármilyen csábító volna is, a „strukturalizmus bomlása” narratíva nemigen tartható.

⁸ Vö. Tzvetan TODOROV (éd.), *Théorie de la littérature, textes des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965.

Nos tehát, mely irányzatokat látom azon fordulópont megtestesítőinek, amelynek tárgyalását ígértem, és mi volna jellemző erre a fordulatra? A Schmidt-féle „új paradigma” – annak idején így harangozták be – mintha kifulladt volna; az „empirikus irodalomtudományt”, az alapítók intenciója ellenére, ellepték a valóban empirikus pszichológia, szociológia, olvasáskutatás stb. aprólékos esettanulmányai, és az elméleti alapozás, úgy látszik, nem ígért elég muníciót a történeti, szövegelemző vagy intertextuális munkához. Sajátos módon a *Poetics* című folyóirat, amelyik az irányzat lapjának számított, Bourdieu szociológiája felé fordult – ahogyan mindig is volt érintkezés a francia mester és a német iskola között. Volt egy másik iskolakezdemény, a többrendszerűség elmélete, amelynek az izraeli Itamar Even-Zohar volt a legfőbb szószólója, és elméletének kidolgozója.⁹ Ez is mintha kifulladt volna: annyiban járult hozzá saját maga felszámolásához, hogy egyre inkább a kultúra egész területe felé fordult, ahol maga az irodalom csak egy kis rész, kevés figyelem esik rá. Megint más eset Bourdieu-é: ő nagyon sokáig egyáltalán nem foglalkozott az irodalom jelenségével, csak amennyiben a szimbolikus javak egyikeként érdekelte – aztán a kiváló Flaubert-könyv¹⁰ igen sok hasznos és megfontolandó irodalomtudományos tanulsággal járt, mind módszertanát, mind egyes megállapításait, mind történeti vonatkozásait tekintve sok-sok munkát vagy gondolkodnivalót ad az olvasónak. Sőt mindaz, amit Bourdieu a kultúráról és a társadalomról másutt mond, ugyancsak nagyon is megfontolandó. De azt azért senki nem állítaná, hogy ez irodalomtudomány vagy irodalomelmélet volna.

A rendszerelvű irodalomtudomány tehát, amiről beszélek, volta-képpen nincs készen, mindezekből a nagyon értékes alkatrészekből kellene összerakni (és akkor még ismét megemlítem Luhmannt, akit kevésbé ismerem, szégyenszemre, s aki ugyancsak a társadalom egészét próbálja meg rendszerszerűen leírni, meg Habermast, aki viszont a kommunikáció és a társadalom kölcsönös kapcsolatairól mond rendkívül izgalmas dolgokat – csak hát egyikük sem

⁹ Erről az iskoláról magam állítottam össze egy *Helikon*-különszámot: Rendszerelvű irodalomtudomány, *Helikon*, 41(1995), 4.

¹⁰ Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

szakembere az irodalomnak magának). A közös elem, ahogyan én látom, az volna, hogy egy ilyen irodalomtudomány a társadalom szerkezetében és történetében helyezné el a szövegek termelésének, közvetítésének és befogadásának folyamatát. Úgy szemlélné a szövegeket, mint amelyek egy bizonyos rendszerben működnek; ennek a rendszernek megvannak a maga szereplői, e szereplők szerepeket, funkciókat vesznek föl, amelyet olykor – érdekeiknek vagy kényszereknek megfelelően – megváltoztatnak. Ilyen funkcióváltás az, amikor a kritikus hirtelen történésszé vagy a történész váratlanul vitázó féllé változik, amire az előadás elején utaltam. Alá-fölé rendeltségi viszonyok, hatalmi harcok, érdekek és vonzalmak szövik át ezeket a rendszereket is – az irodalomét csakúgy, mint minden mást, ami a társadalomban működik; ezek a viszonyok hatással vannak arra, hogy mely szövegeket hogyan értelmezznek az emberek, hogyan beszélnek róluk, milyen körülmények között. Mindez pedig legalább olyan fontos jellemzője annak, amit irodalomnak nevezünk, mint a szöveg belső struktúrájának leírása. És még ennél erősebben is lehet fogalmazni: nem is foglalkoznánk a szövegek struktúrájával, ha bizonyos társadalmi és történelmi meghatározások erre nem szorítanának rá. Valami ilyesmi volna egy rendszerelvű irodalomtudomány magva – ami után aztán rengeteg logikai és történeti szabály, megfigyelés, adalék következne.

5. A rendszerelvűség aktualitása

Befejezésül akkor a saját farkába harapó kígyó első harapásáról még valamit – hogy tudniillik, ha már arról beszéltem (a 3. részben), hogy a fordulópontnak nyilvánítás nem annyira a tárgyról mond valamit, hanem arról, aki ezt az ítéletet meghozza, akkor miért tartom ezt az irányzatot, ha nincs is készen, mégis olyan fontosnak. Mi az az érdekesség, ami a mának szólna, ami indokolná ezt a besorolást? Azt gondolom, hogy éppen mert még ha nem látom is ma nagy divatját, nincsen forrongásban, alakulóban, sok tekintetben meg éppen leült, megállt, félbemaradt – munka van vele, lehetőség van benne. Úgy látom, hogy nagyon sok minden abból, amit vagy harminc éve több irányból elkezdtek építeni, továbbra is ad feladatokat.

Vehetünk néhány nagyon mai, nagyon konkrét példát. Hogyan és kik alakítják ma az irodalomtörténeti gondolkodást? Milyen csatornákon keresztül valósul meg a hatalom ideológiai befolyása az irodalmi élet alakulásában, az oktatásban, a piacon? Hogyan nézett ez ki régen? Miféle történeti folytonosság van bizonyos értelmezésekben, ki örökíti ezeket, mi a helyzet a nem kanonikus szövegek rendszerbe kerülésével? Az efféle kérdéseket vég nélkül lehetne sorolni, és kiváló irodalomtudósok (irodalomtörténészek és az irodalomelmélet művelői) sokszor tárgyalják is őket, válaszolnak is rájuk. De jogos lehet az igény, hogy szisztematikusan és a tudományos közösségben megvitatva épüljön fel a rendszerelvű szemlélet rendszere. Pillanatnyilag sokkal több – és a tudományterület sokkal szélesebb körét érintő – potenciált látok ebben, mint a mű szerkezetének tanulmányozásában vagy a befogadás sajátosságainak vagy történetének elemzésében.

IRODALMI ÉLET

„Az ártatlanság elvesztése”: lehetünk-e laikusok?

(Dühös változat)

Az a tanulmány, amelyet az itt olvasható helyett megírtam volna, a laikus-profi szembeállítás érvényességéből indult volna ki, s a fölött merengett (és búsongott) volna, hogy a professzionális olvasó talán soha nem tud már laikus módon olvasni. Előítéletei, háttértudása, konvencióismerete, diszpozíciója, horizontja (és így tovább, a megfelelő teoretikus iskolához legjobban illő terminust kéretik kiválasztani) lehetetlenné teszi, hogy *visszatérjen* (figyeljünk az igekötőre!) a laikus (vagyis ártatlan) olvasáshoz.

De nem.

Álljunk ellen. Magunknak se higgyünk.

Az első bekezdés önmagában is méltó arra, hogy nekiessünk és szétszedjük, hogy előfeltevéseit kétségbe vonjuk, s magát a kérdést is félretegyük. Hogy az elején kezdjem: elég nyilvánvaló, hogy a laikus-profi opposíció számos ponton kikezdhető, mindkét eleme külön-külön, és a dichotómia egésze egyaránt bírálatok tárgya volt és lehet. Vegyünk sorra csak néhányat a problémák közül.

1. Egyáltalán nem evidens, hogy az irodalmat olvasó közönség ilyen kétosztatú csoportosításba sorolható.

a) Rögtön rákérdezhetünk ugyanis az előző mondat egyes szavaira is: „irodalmat”? Nem szólva most arról, hogy ennek a szónak a használata (notóriusan, talán amióta csak irodalomra való reflexió létezik) eléggé bizonytalan, enyhén szólva, és persze fogalmunk sincs arról, hogy mi az irodalom (legalábbis abban az értelemben, hogy *meghatározni* aligha tudnánk) – szóval ettől eltekintve: vajon valóban olyan csoportot vizsgálunk-e, amely *csak* és *éppen* irodalombefogadókából áll? Létezhet ilyen csoport? Akik irodalmat olvasnak, nem

néznek egyébként televíziót, nem hallgatnak zenét, nem fogyasztják a kultúra bármely más termékét is? És ezek ne volnának hatással irodalomolvasásukra? Feltételezzük-e tehát, hogy az irodalomolvasás valami egészen elkülönült (vagy elkülöníthető) kompetencia, amely a többivel csak véletlenszerű kapcsolatban van? (Ahogyan Chomsky gondolkodott valaha a kommunikatív és a nyelvi kompetenciák elkülönültségéről.)

b) Valóban az „irodalmat” „olvasó” emberekről volna szó? Először is – az előző pont szellemében – az emberek számos más módon találkoznak az irodalommal (vagy... valami olyasmivel), egyáltalán nem föltétlenül éppen olvasás révén. Újságban, az interneten, televízióban hallanak-látnak-olvasnak *róla*, vagy televízióban, filmen, képregényben „adaptációkon” keresztül ismerik meg. (*Mit is ismernek meg?*) És ez az elsajátítás (bármilyen formát öltson is) a legtöbbször nem a teljes szöveg elolvasása, hanem részleteké: *beleolvasás, átolvasás, olvasás róla, olvasása a környező szövegeknek.*

c) Ezek az „irodalmat” „olvasó” emberek vajon „közönségnek” tekinthetők-e? Mi a kritériuma a közönségnek? Az odafigyelés, odafordulás? (Az egész ember átlényegülése az ember egészévé, mint Lukácsnál?) A recepció különleges minősége? És hogy éppen ez a sajátos viselkedés egyesítené – valami rejtélyes vagy nyilvánvaló módon – ezeket az embereket? Vagy a közös tér vagy idő, ahogyan a színházban? S ha a színházi vagy hangversenyközönséget valamilyen metakommunikáció mégiscsak összefűzi (például a közös nevetés vagy a közös síri csend), nem gondolunk-e óhatatlanul valamilyen kommunikációra az *olvasóközönség* esetében is? (Nem a közös, hangos olvasás – nem is olyan régi – gyakorlatának idejéből hagyományozódott ránk ez a közönségfogalom?)

d) A kettős felosztás (vagy szembeállítás) mára afféle közmegegyezészerűen elfogadott tétel, s pontosan ezért nemigen szokás bizonyos alapvető kérdéseket feltenni vele kapcsolatban. Hogy például mindenki, mindig besorolható-e ezen két csoport egyikébe? Vagyis: diszkrét halmazokról van-e szó? Avagy talán van e két halmaznak közös része? Vagy éppen a profik halmaza részthalmaza volna a laikusokénak? (Ennek fordítottja: a laikusok halmaza a profik részthalmaza volna, ellentmond az intuíciónak. Bár azért éppenséggel tisztázható volna.)

e) És ugyan miért is ragaszkodnánk éppen a kettős felosztáshoz? Már Adorno is, aki pedig elég szigorúan ítélte meg a zenehallgatók nem professzionális csoportjait, tagolta azt a nagy csoportot, amelyikbe a szerinte nem adekvát módon zenehallgatókat sorolta. És nem volna mindez elmondható a profik csoportjáról? Az tagol(hat)-atlan egység volna?

f) És mit jelentsen az, hogy „sorolható”? Ki *sorol*? Nem véletlenül éppen a profik (azoknak is egy speciális csoportja) az, akinek gondja van arra, hogy a többieket megítélje? Nincs ennek a besorolási tevékenységnek a pusztá tudományos érdeklődésen kívül valami más célzata is? És: higgyünk nekik? Miért? Miért pont nekik? Ha a laikusok értelmező közössége csak a profik szempontjából írható le – egyáltalán: csak onnan *látszik* laikusnak, csak a profi megközelítés terminusaiban számít éppen laikusnak –, akkor lehet-e „elfogulatlan”, „objektív”, „hiteles” leírása a laikus olvasásnak? Vannak-e példái ennek?

Mielőtt nekifutnék a problémák következő csoportjának, talán elvárható, hogy legalább egy-két feltételes választ is adjak a fenti kérdésekre.

Ad a) Nem sokat (semennyit sem) kell foglalkoznunk az „irodalom” bármiféle körülírásával; de ha a befogadói csoportokat szeretnénk feltérképezni, minden bizonnyal általában a kultúrafogyasztás kontextusában érdemes ezt megtenni. A kultúra fogyasztásának (vagy újratermelésének) területén elfoglalt hely (sőt: általában a fogyasztásban és termelésben elfoglalt hely) jobb rálátást enged a csoport sajátosságaira, mint ahogyha egyszerűen a kétségtelenül jobban megragadható, mérhető, leírható irodalomfogyasztásra összpontosítanánk. Igen, lehet, hogy ennek erősen marxista (de minimum bourdieu-iánus) íze van; és arra mindenképpen ügyelni is kell, hogy az „osztályszerkezetet” (ha ugyan van ilyen), vagy a gazdaságban elfoglalt pozíciót ne azonosítsuk egyszerűen a befogadói csoportokkal; de a másik véglet, ha tudniillik pusztán az irodalomfogyasztásra összpontosítunk, ugyan csak egyoldalúsághoz vezethet.

Ad b) Az „olvasás” fogalma tisztázásra szorul, és persze történeti kategória (erről lásd például Marshall McLuhan, Ivan Illich, Guglielmo Cavallo és Roger Chartier), de nem biztos, hogy a profi-laikus befogadás elhatárolásakor ebbe nagyon mélyen bele kellene menni. Az olvasás homályos körvonalai viszont arra kell hogy figyelmeztessen

senek: a szöveg olvasásával együtt vagy amellet az olvasó jelzéseket kap az alkalmazandó konvenciókra nézve, értelmezését számos körülmény előre irányítja, a puszt hallomásnak legalább akkora súlya lehet abban a tekintetben, hogy az olvasó mennyire laikus vagy profi módon fogadja be az irodalmat, mint a mégoly alapos és önálló értelmezésnek. Homéroszt a szó szigorú értelmében nagyon sokan nem olvasták; de mindaz, amit így vagy úgy tudnak róla, van olyan hatékony és erős értelmezés, mint ha maguk rágták volna keresztül magukat a műveken.

Ad c) Ahogyan a két előző esetben is, nem tehetünk mást, mint hogy végletesen leegyszerűsítjük a kutatás tárgyát: „olvasóközönségnek” egyszerűen azon emberek csoportját nevezzük, akik ezt vagy azt a szöveget olvasták. Ennyi. (Aztán, hogy mi az, hogy „olvasták”... De legalább az ember definíciójával nem kell foglalkoznunk.) Ha van valamilyen közös, sajátos viselkedés, annál jobb – például hogy egy országban élnek, egy nyelvet beszélnek, egyforma neműek, és így tovább. A közöttük zajló kommunikáció feltehetőleg csak bizonyos, jól körülhatárolható csoportok esetében valósul meg – éppen a „profinak” nevezett közönségben.

Ad d) Úgy gondolom, hogy ha már kettős felosztást használunk (de ez igencsak kétes döntésnek látszik), elkerülhetetlenül azt kell feltételeznünk, hogy két diszkrét halmazról van ugyan szó, csak hogy ezek csupán pillanatnyilag állnak fenn, egyes esetekre vonatkoztatva, egy-egy adott befogadóhoz, szöveghez, időponthoz köthetően. Ahogyan Stanley Fish lépten-nyomon amellet érvel, hogy több „mértékadó” történet létezik, hogy minden azonosítás „történet-viszonylagos” (Peter F. Strawson), akkor éppen ő nem tehetné meg, hogy rámutat a profizmus mibenlétére. A profi és a laikus kijelölése (ha már ebbe a kettősségbe kényszerítjük magunkat) ugyancsak az egyes esetek függvénye kell hogy legyen. A laikus talán többször foglalja el a „laikusként” azonosított pozíciót, a profi a „profifét”. De ez nem esszenciális, hanem „történet-viszonylagos” meghatározás. Továbbá erősen függ attól, ki tekint kit profinak és laikusnak.

Ad e) Miként a profik, úgy a laikusok csoportjai is tagolandók volnának. Hogy hogyan, azt mindig a vizsgálat célja jelöli ki.

Ad f) Mert hát a vizsgálatnak célja van. Olykor éppen az a célja, hogy a profik elhatárolják magukat a laikusoktól, olykor az, hogy lai-

kus és laikus között különbséget tegyenek. A profik a leggyakrabban mindenképpen értékindexszel látják el a megkülönböztetést: a laikus vagy alacsonyabb rendű, kevesebb tudással rendelkező, naiv befogadó, vagy épp a természetes, a romlatlan, a (megint csak) naiv befogadó. A profik, akik a besorolást végzik, saját hatalmukat szilárdítják meg, vagy a „természetesség”, a „laicizmus” felmagasztosítása révén akar-nak maguknak új pozíciót szerezni. Vagyis a besorolás aktusa maga sem ártatlan tevékenység – kettős értelemben sem az: nem ártatlan, mert hiszen „profi munka”, és nem ártatlan, mert következményei vannak, valaki(k) rajtaveszthet(nek). – Erről még néhány mondatot. *Miért teszik, amit tesznek?* Amikor a profik magukat a laikussal szemben úgy határozzák meg, mint akik többet tudnak, mint akiknek befoga-dásuk jobban megfelel a műnek magának (adekvátabb), mint akiknek ezért más társadalmi pozíció jár (ami van nekik, az ki is jár), akkor részint egy bizonyos területen pozíciót foglalnak, hatalomra tesznek szert, irányítóként legitimálják magukat, részint pedig a más profik között foglalják el a helyüket (vagy harcolnak ki maguknak helyet). Vannak ők olyan szakemberek, mint bármely orvos, ügyvéd, vízvezeték-szerelő vagy inszeminátor. Ami pedig azt illeti, hogy a laikus olykor mint vágyott állapot, a paradicsomi tisztaság és ártatlanság jelenik meg a profi számára (vagy a profi ekként jeleníti meg) – arról lásd majd a 3. pontot.

Akkor most rátérek a kérdések második csoportjára – ez sem lesz éppen építő, kiutat mutató fejtegetés.

2. Feltéve, de meg nem engedve, hogy a laikus-profi szembeállítás érvényes volna, továbbra is kérdéses a különbségtevés alapja. A laikus-profi oppozíció számos ponton kikezdzhető, mindkét eleme külön-külön, és a dichotómia egésze egyaránt bírálatok tárgya volt és lehet. A dichotómiák összeomlasztásának egyébként is (legalább Derrida óta) komoly hagyománya van; már csak virtusból is próbáljuk meg aláásni ezt a kettősséget.

a) *(módszer)* Vajon arról (és csak arról, vagy többről, esetleg kevesebbről) van-e szó, hogy a profi olvasót előítéletei, háttértudása, konvenció-ismerete, diszpozíciója, horizontja megkülönbözteti a laikustól? Ha igen, hogyan juthatunk erre a következtetésre? Nyilvánvalóan nem

elég „megfigyelni” az olvasás folyamatát (a „megfigyelés” kifejezésben részint a klasszikus pozitivizmus szókinszére, részint az empirikus irodalomtudományára ismerhetünk rá). Tehát: az olvasásnak valamilyen lenyomatára számítunk? Mire? Olvasási beszámolóra? Explicitté tett értelmezésre? Ha így van, ez máris számos torzítást foglal magában: a *megszövegezett* értelmezés maga is értelmezendő – hiszen szöveg; a profik szövegüket eleve számos konvenció szerint alakítják – és nyilván a laikusok is, csak más konvencióknak megfelelően; semmiképpen nem várhatunk tehát valamiféle *közvetlen, leolvasható, adott* értelmezést. És miféle kritériumai volnának a profizmusnak ekkor? Az értelmezésről számot adó szöveg megformálásának sajátosságai? Ki dönt efelől, és milyen alapon? – Vagy nem olvasási beszámolót várunk, hanem például a választás bizonyos alakzatait? Hogy aki elolvassa *A varázshegyet*, az *A Mester és Margaritát* is el fogja (el tudja) olvasni? És aki Leslie L. Lawrence-et, az Danielle Steelt? – Vagy: az értékelés, a listázás, sorrendbe állítás volna a két csoportot elválasztó kritérium? Hogy akinek nem jön be Esterházy, de egészen odavan Rácz Zsuzsáért, azt laikusnak nevezzük? Ez így elég volna? A laikus és a profi megoszlás azonos-e a „magas kultúra” és a „szubkultúra” felosztásával? (Ami adott? Ami állandó? Amit honnan veszünk?)

b) (*történetiség*) A probléma, amelyről szó lenne, a *szinkrón* laikus olvasás és a profizmus viszonyának kérdése. Legalábbis általában ekként fogalmazódik meg a kérdés. Változik-e történetileg a laikus olvasás (vagy az az olvasási stratégia, amelyet ma, itt, hajlamosak vagyunk laikusnak nevezni)? (Nyilván igen.) Ami valaha profi volt, az később válhat-e laikussá? És fordítva? Milyen történeti vonatkozásai vannak egyáltalán magának a problémának (a laikus-profi szembeállításnak)? Mindig létezett-e (vagy visszamenőleg mindig érvényesíthető-e) ez a megkülönböztetés?

c) (*átjárhatóság*) Lehetnek-e „tisztán” laikus olvasók? Mennyi mindent kell *nem tudnia* a laikusnak, hogy kiérdekelje ezt a nevet? És a profi mindig profi? Mikor nem az? Ha szubkulturális szöveggel szembesül, akkor nem az? Vagy azt is csak profiként képes olvasni? Válhat-e a laikus alkalmanként profivá? Vagy a profi laikussá? A magas kultúrát professzionálisan értelmező zenész vagy művészettörténész professzionális irodalomértelmező-e, és automatikusan az?

Ismét megpróbálok a fenti kérdések némelyikére néhány feltételes választ megfogalmazni.

Ad a) (módszer) A profi-laikus szembeállítás egyik legkínosabb pontja ez – az elmélet már csak azért is ellenáll annak, hogy megválaszolja, mert tart attól, hogy nagyon konkrét olvasásszociológiai vagy -lélektani kérdésekbe kell bonyolódnia. (Vagy: hagyjuk a megszemélyesítést; az elméletet úzó profikról van szó.) Ezért azután kellő távolságból és kellő nagyvonalúsággal tekint erre a problémára. Mégsem mondhatni, hogy a kisujjából szopja a megoldást. Amire akkor hagyatkozik, amikor nekiáll a profi-laikus különbségtételnek, az a profi-laikus értelmezéseket környező-közvetítő intézményrendszer. Nagyjából ahhoz hasonlóan, mint mikor bármely befogadó döntéseket hoz egy szöveg irodalmiságát illetően – a laikusságot vagy profizmust megítélő profi bizonyos konvenciók szerint, bizonyos intézményes feltételek figyelembevételével hozza meg döntését. Vannak elég biztos tájékozási pontok: irodalmi lapban, televízió- vagy rádióműsorban, vagy az irodalomközvetítés más színterein (ideértve – legtöbbször – az oktatást is) nyilván profik azok, akik az értelmezést élénk tárják. Más esetekben viszont nagy valószínűséggel: laikusok. Úgy is mondhatnánk: a laikus az, akiről nem tudunk, akinek az értelmezésével nem találkozunk. De ez a blogok és webes fórumok korában már csak félig igaz. Ami az értelmezésnek mint szövegnek az értelmezését illeti, ezen a ponton törhet szilánkokra a profik egységesnek gondolt tömbje, hiszen egy profi közösség gyakran nem ismeri el professzionálisnak más profi közösségek konvencióit. Ugyanakkor (és ismét lásd a 3. pontot) esetleg a boldog naivítás telitalálatainak minősíti a laikus szöveget.

Ha a profi-laikus megkülönböztetés nagyrészt (noha nem feltétlenül kizárólagosan) az intézményeken múlik, akkor ezt a választás alakzatai csak erősíteni szokták. Nemigen várhatunk szubkulturális (vagy „alacsony irodalmi”) szövegekről profi helyen profi értelmezést; a professzionalizmus terepeit erős falak védik a „laikusoknak való” szövegektől és értelmezéseiktől (legfeljebb a befogadás sajátosságai méltók arra, hogy a profi számot adjon róluk). „Komoly”, profi értelmezés nemigen (pontosabban: ritkán, csillagos órán, feltűnést keltve) születik „alacsony” irodalomról. És persze fordítva: ami nem lel otthonra a professzionalizmus terepén, ami kimarad a profi listákból,

az hamarosan vagy a senkiföldjén, vagy egy szubkultúrában (esetleg történetesen az alacsony kultúra területén) találja magát.

Ad b) (történetiség) Hogy mindig is volt-e profizmus, vagyis profi-laikus megkülönböztetés, azt nehéz megválaszolni; abban az értelemben biztosan volt, hogy a professzionalizmus termelésére szakosodott intézmények (a hatalom – legalábbis: bizonyos fajta hatalom – létetemenyesei) nagy súlyt fektettek a különbség létrehozására vagy fenntartására. Az egyház, a jog és az oktatás rendszere (elsősorban ezeknek van dolguk írott szövegekkel) mindig is megkülönböztette a hozzáértők szűk csoportját a be nem avatottak szélesebb körétől (és a hozzáértőket is kellően tagolt hierarchiába osztotta be). A professzionális olvasásról persze tudjuk, hogy változik, és természetesen a laikus olvasás is, csak hogy ennek (mármint a laikus olvasásnak, és ezért a változásnak) kevés a nyoma (mert erősen korlátozott a nyilvánossága). Mindez azonban nem túl érdekes. Sokkal érdekesebb az az igény, amely a laikus–profi megkülönböztetést a középpontba helyezte (jó, ez talán túlzás: mindenestre a probléma a hetvenes évektől az irodalomelméletben tematizálódott, ha nem számítjuk a frankfurtiakat és az irodalomszociológiai előzményeket). *Miért teszik, amit tesznek?* Miért lett mindez egyszerre fontos? Rosszindulatú feltételezéssel élve: a profik feltámadó önvédelmi reflexe, szemben a laikus értelmezések burjánzásával és ezek szabad terjedésével. A jóindulatú magyarázat szerint a profik éppen a laikusok emancipálása érdekében (a szubkultúra, az „alacsony” kultúra komolyan vevése érdekében) kényszerülnek (újra)meghatározni profizmus és laicizmus határait.

Ad c) (átjárhatóság) Ha fentebb valamiféle statisztikai meghatározhatóság mellett érveltem (hogy tudniillik a laikus talán többször foglalja el a „laikusként” azonosított pozíciót, a profi a „profít”), ez azt is jelenti, hogy nem hiszek a „tisztán” profi olvasó létében. Ha a profi azt jelentené, hogy „többnyelvűen” képes olvasni, hogy nem egyetlenegy konvenciórendszert ismer, hanem *rálát* többre, és alkalmazni is képes ezeket – akkor ez csakis ideális állapotnak tekinthető. Tudásnak, de nem viselkedésnek. A modern irodalom profi értelmezője gyakran csak laikus olvasója régi szövegeknek (és fordítva). A formális képzettség, a „beavatottság” (a megfelelő stúdiumok elvégzése, fokozatok és rangok megszerzése), gyakorlat, presztízs, elismertség nem óvja meg a profit, hogy olykor laikus legyen. Fordítva viszont talán nem

így van. A határ „fölfelé” eléggé átjárhatatlannak látszik. A laikus olvasó értelmezését a profi aligha fogadja el profiként. Hacsak nem éppen az a célja, hogy a laikust valami módon „maga mellé emelje”. A laikust – nincs mit tenni – bizonyos hiányokkal lehet jellemezni (a képzettségével, a beavatottságával stb.), aminek adhatunk ugyan pozitív értékhangsúlyt (ártatlanság, romlatlanság, egyszerűség), de egyúttal mindenképpen azt sugalljuk, hogy a profizmus e hiányok miatt elérhetetlen a laikus számára.

3. Az írás legelső bekezdésével szembeszegezhető harmadik lehetséges kérdéscsoport a „laikusság” elvesztésének nosztalgiáját érinti. Hogy tudniillik mik az implikációi a laikus olvasás iránti nosztalgiának, a profik azon édesbús vágyakozásának, hogy szeretnének szövegeket laikus módon értelmezni, *visszatérni* az elvesztett ártatlansághoz. *Miért teszik, amit tesznek?* Válthat-e laikussá az, aki profi? Mik volnának ennek a feltételei? Egy bizonyos olvasási stratégia elsajátítása (ebben az értelemben a laikus ártatlanság elvesztése) vajon önmagában útjában áll-e annak, hogy egy szöveget laikusként olvashassunk? Vagy ellenkezőleg: bizonyos olvasásaink mindig és szükségképpen laikusak maradnak? Melyek? Milyen körülmények között lehet egyáltalában *törekvés* a laikus olvasás? Mik ennek az ambíciónak a feltételei (még ha az ambíció hiú remény marad is)?

Ahogy fentebb (lásd *Ad f*)), itt is óvakodni kell attól, hogy valamilyen lélektani magyarázatra törekedjünk (bár bizonyára az is érdekes lehet), hasonlítsunk az értelmezés inkább a gazdasági érdekek leírásához. A profi akkor tekintheti magát értékesnek, aki „ad” valamit a társadalomnak, s ennek fejében jogosult kellő jutalmazásra, ha van „közönsége”; ha meg tudja nevezni azokat, akiknek segít, akik az ő potenciális vagy aktuális kliensei. A fogorvos vagy a válóperes ügyvéd (de akár a vízvezeték-szerelő vagy az inszeminátor) pozíciója e tekintetben elég világos; nem is igen szorul rá, hogy fontosságát bizonygassa (és közönségét mutogassa). Az olyan kétes professzió azonban, mint az irodalom (és általában a művészet) értelmezése, nagyon is kényszerhelyzetben van; csak ha érdekelték és érdeklődők minél szélesebb körére tud rámutatni, akkor van esélye a legitimációra. Egyfelől világossá kell tennie, hogy amit nyújt, azt nem nyújthatja más (ez a professzionalizmus megerősítése és körülbástyázása) – más-

felől azonban rá kell mutatni arra a szoros rokonságra, ami ezt a tevékenységet a mindennapok tevékenységeihez fűzi, igazolnia kell, hogy nem elzárkózó, arisztokratikus, a profikon kívül senki számára nem érdekes az, amivel hivatásszerűen foglalkozik.

Ez lehet (legalábbis az egyik) magyarázata annak, hogy a profi vágyakozik a laikus értelmezésre. Van ebben jócskán populizmus, leereszkedés, öncsalás, romantika, mindenféle csúf dolog. De lehetünk jóindulatúak is (vö. 2. *Ad b*). A profi kénytelen tudomásul venni, hogy közönsége, amelynek szolgálatni akar, amelyből végső soron él, mást olvas (és másként), mint amit (és ahogyan) ő diktálna. Vannak szubkultúrák, van „alacsony” irodalom, s ezek megközelítéséhez esetleg nem éppen a professzionális értelmezői stratégiákat kell elővenni, hanem a bevett laikus interpretációk veendő figyelembe. Ekként tehát a profi „soknyelvűsége” (sokféle konvencióismerete) magába fogja foglalni (egy lehetséges nyelvként) a laikus olvasási stratégiákat (konvenciókat stb.) is; a profi azért próbál meg laikussá válni, hogy olyan területeket hódítson meg, amelyek eddig kirekesztődtek a látóköréből.

És itt egyáltalán nem kellene hogy vége legyen; megvan ugyan a hegeli vagy mesebeli hármasság, de a kételyek minden bizonnyal tovább sorakoztathatók. Akkor is, ha jól tudjuk: olvasók csoportjai között igenis vannak különbségek, mi, profik jobb híján naponta használjuk, bármilyen rossz lelkiismerettel, a laikus-profi megkülönböztetést, vagy akár a magas és szubkultúra (vagy, ami persze nem ugyanaz, alacsony kultúra) szembeállítását. De hát végül is mi értelme volt mindannak, amit eddig leírtam? *Miért tettem azt, amit tettem?* Profiként pozíciót akarok foglalni? A folytonos kérdéssel arra akarok rámutatni, hogy én (bezzeg) látom ott is a problémákat, ahol mások nem? Vagy újra akarom kezdeni az egész kérdéskör megtárgyalását úgy, hogy az én kérdéseim adják meg az alaphangot, s ezzel némi alapítói rangot vívjak ki? Vagy olyan kétségeim vannak a profi-laikus megkülönböztetés értelmével szemben, hogy kérdések özönébe akarom fullasztani a diszkussziót, csak azért, hogy újat kezdeményezhessek? Így akarom felhalmozni az eredetiség tőkét?

Értelmezés dolga.

Történjen valami – a slamról (is)

Egy kiváló (egyre jobb) internetes irodalmi lapban megjelent egy tudósítás: könyvbemutatóról szólt, és sokatmondó volt a címe: *Meddig maradnak még ilyenek a könyvbemutatók?*¹ Nyilvánvaló, hogy a szerzőnek nem a szóban forgó eseménnyel volt baja – az nagyközönség előtt zajló, néhány mulatságos pillanattal fűszerezett, a szokásos koreográfia szerint lebonyolított, és a hálás közönség tetszését learató alkalom volt. Kiváló író-költő, remek beszélgetőtárs, méltán híres előadó; beszélgetés, felolvasás, újra beszélgetés, ilyen szokott lenni minden (a legtöbb) efféle irodalmi est. De – kérdezi a cikk írója – miért is ne várhatna mást a közönség: „valódi történeteket, valódi beszélgetéseket, valódi eseményt”? Még ha mindenki elégedett is azzal, ami történt, és ami történni szokott – nem lehetne másként?

Teljesen jogos a kétkedés, bár eddig – bevallom – nemigen foglalkoztatott ez a dolog, ahogyan, gondolom, az olykor könyvbemutatókra betévedő olvasók többségét sem. Talán néha berzenkedtek, hogy miért nem lehet kérdezni a szerzőtől (olykor lehet), bosszantotta őket, ha unalmas az este, ha kevés a felolvasás, vagy épp a beszélgetés – de az *egész* struktúrájával mintha mindenki megbékélne. Ez már csak ilyen, mit tegyünk.

Itt következhetne egy hosszabb fejtegetés arról, hogy a könyvbemutatók műfaját mennyire tönkrevágta a hatvanas, hetvenes évek író-olvasó találkozóinak hagyománya, amikor teljesen tájékozatlan közönséget finom presszióval (vagy a kulturális események teljes hiányával) szorítottak rá arra, hogy jelenjen meg az eseményen. A hely-

¹ <http://librarius.hu/2014/10/15/meddig-maradnak-meg-ilyenek-konyvbemutatok/> (letöltve: 2019. 03. 27.)

színre utaztatott szerzők számára ez aligha volt más, mint a megélhetés egy kevésbé megalázó módja, de aki nem lánglelkű ígéhirdetésre vagy átütő önreklámozásra készült, alig leplezett unalommal és fásultsággal tudta le a feladatot. Nálunk tehát megszakadt az a hagyomány, amely a két háború közötti irodalmi estekkel indulhatott volna; a rendszerváltás után hiába lett ismét eleven része a könyvbemutató vagy felolvasóest az irodalmi életnek, túl hamar megcsontosodtak a konvenciói. Nem, szó sincs arról, hogy mindegyik unalmas volna, hogy ne volna értelmük, és korántsem az imént emlegetett író-olvasó találkozók egyenes folytatásai – csakhogy érdekes változásokról aligha beszélhetünk. Sok minden változott: bármelyik kocsma vagy könyvtár tarthat felolvasóestet vagy bemutatót, fiatalok és margóra szorultak is lehetőséghez juthatnak, tehát demokratizálódott, kinyílt, megélné a közönség és író találkozásainak színtere – de a formák régiek maradtak. Ez tűnhetett fel a *Librarius* újságírójának.

Mondom, ez hosszabb fejtegetést igényelne, mert szociológailag, társadalomtörténetileg és irodalmi szempontból is volna mit feltárni író és közönség találkozásainak negyven- vagy százéves történetén. Ennek áttekintése híján is törvényszerűnek látszik, hogy író is, közönsége is előbb-utóbb elégedetlen lesz a megvalósulással. Változnak az emberi viszonyok, az őket irányító szabályok átalakulnak, mások lesznek a szövegfogyasztási szokások, módosulnak a nyilvános terek, ahol emberek összejönnek – nyilvánvaló, hogy a megmerevedett szabályok zavaróak lesznek. Vannak is mindenféle próbálkozások arra, hogy szétzilálják, feloldják vagy átrendezzék a megszokott alakzatokat vagy szerepeket; nekem magamnak pedig, beismerem, semmilyen konstruktív ötletem nincs arra, hogy mi volna a kiút – hogy egyáltalán: feltétlenül kell-e kiút.

De mintha általában baj volna azzal, ahogyan a versek (vagy általában: az irodalom) eljut a közönséghez. Vagy ha baj nincs is – hiszen a bevált csatornák így-úgy működnek, új lehetőségek is vannak, és a meglévőkkel senki nem akar leszámolni –, elégedetlenség mégis van. Arra gondolok, hogy az irodalom még mindig úgy jut el a leginkább (leggyakrabban, legmegszokottabb módon) az olvasókhoz, hogy az írás kinyomtatott könyvben vagy folyóiratban megjelenik, azt néhányan megveszik, elolvassák (értelmezik, beszélgetnek róla, kritikát olvasnak mellé). Egyre inkább az irodalom terepe az internet

is – sokan letölthető (vagy képernyőn olvasható) szövegekkel találkozunk, ott (is) folynak a viták, interpretációk csap(hat)nak össze, hírnév, presztízs alakulhat ki (vagy rombolódhat). De mindez – még a világháló is – továbbra is benne marad az immár több évszázados hagyományban. Nem is szólva most arról, hogy a könyv- vagy akár a folyóirat-megjelenések milyen jól neveltek, visszafogottak, diszkrétek – ritkán látunk furcsa formátumot, jellegzetes tipográfiát, meghökkentő illusztrációkat. Egyáltalán: nemhogy a kibillentéstől, de már a figyelem felkeltésétől is mintha tartózkodna az irodalom (és közvetítése), vagy ahol mégsem, ott sokszor harsánnyá válik (és a leggyakrabban a színvonal alacsonyágát van hivatva elfedni).

Ez nincs összefüggésben a minőséggel: nagyszerű művek érik el olvasóikat szürke kötésben, unalmas tördeléssel és szabályos versformákban-fejezetekben. Mégis van abban valami üdítő, ha akár kicsit is módosul a találkozás színhelye, körítése – bármelyik szokványos-kötelező eleme. S hogy végre rátérjek arra, ami ennek a jegyzetnek valóságos tárgya volna – ez lehet az egyik (nem az egyetlen) felhajtóereje a slam-költészetnek.

Tudniillik a költészet és közönsége találkozásának új formája. Ennek egy fontos megnyilvánulása a slam, de remélem, nem az egyetlen marad.

Lássunk még három forrást, amelyből a slam táplálkozhat. A második a legkevésbé érdekes, és legalább annyira sokszorozza a kérdéseket, mint amennyire válaszként szolgál: szokás mondani, hogy a slam amerikai minta átvétele, és – akár pozitív, akár negatív előjellel – ezt nevezik az új magyar fejlemények ihletőjének. De hát annyi minden történik Amerikában (meg másutt), mi az oka, hogy éppen ezt a formát vettük át, és megmaradni látszik? „Belső” (a magyar szokásokban, kultúrában, hagyományokban) gyökerező igény nélkül ez aligha lett volna lehetséges; hogy miért éppen most, és hogy pontosan mire válaszol ez az alakuló új tradíció, az magyarázatra szorul, és az amerikai eredet nyilvánvalóan nem az.

Vannak a slammerek között is olyanok, akik más kontextusba helyezik a slam megjelenését és népszerűségét (ez volna a harmadik forrás): éspedig a színpadi szavalástól a kocsmai tréfálkozásig terjedő kontinuumban helyezik el, ideértve a stand up comedytől a félnyilvános anekdotázásig mindent, ahol valaki szórakoztató módon

beszél közönségéhez. Igen veszedelmesnek és félrevezetőnek találom ezt a megközelítést – éppen az irodalomra és magára a slamre nézve (akár beleértjük ez utóbbit az előbbibe, akár nem). Nemcsak azért, mert elég rossz véleménnyel vagyok a humoros produkciók túlnyomó többségéről, ez hóbortos magánvélemény lehet; hanem mert az a várakozás, amely az utóbbi időben igencsak elterjedt, hogy a felolvasó (szavaló, beszélő) szerzőnek *mulatságosnak* kell lennie, mindenképpen ingerületbe kell hoznia hallgatósága rekeszizmát, és már az olvasáskor is nehéz szabadulni a gondolattól, hogy a szöveg felolvasásra készült, ahol is bizonyos időközönként egy-egy poént el kell helyezni. (Azt remélem, nem vagyok humortalan – de azt a bizonyos mosolyt egy mély értelmű metafora, érdekes rím vagy váratlan váltás is kiválthatja; pontosabban: annak kellene kiváltania.)

A negyedik elem az alkalmiság volna. Az alkalmiság emancipálása – az a törekvés, hogy mindazt, ami pillanatnyi, mulandó, elenyésző, alkalomhoz kötött, kiemelje az előadó (slammer, költő, író, nevezzük akárhogy) a hétköznapiak sodrából. A költészet – hagyományosan – eleve kiemelt pozícióból indul: amint a könyvben-folyóiratban elkezdünk olvasni (vagy színpadon megnézni) valamit, az maga teremti meg az alkalmát. A fordítottja ritkább és kockázatosabb: a mindennapokból csak mintegy véletlenül emelkedik olyasvalami, amit hajlamosak vagyunk irodalomnak elfogadni. A slam (is) azzal (is) kísérletezik, hogy hogyan teremthetők ilyen alkalmat teremtő szituációk – mikor lesz a kávéházi merengésből vagy tréfálkozásból, politizálásból vagy ugratásból mások számára is meghallgatásra érdemes szöveg. Ez persze azzal jár, hogy megőrződik az alkalmiság sok vonása: a közös tudásra építő, célozgató, bensőséges információkra hagyatkozó, magára az alkalomra reflektáló jelleg. (És tematikailag is leszűkül: ugyan, ki hallott már tájleíró slamet?)

De a látszat ellenére igazából nem a slam-költészetéről akarok írni – nem is ismerem eléggé, nem is értek hozzá. Nálam sokkal felkészültebb és elkötelezettebb emberek a *Revizor* (revizoronline.com) oldalain igen színvonalas vitát folytattak róla, amikor ezt a jegyzetet írom, már az utolsó, a tizedik hozzászólás volt olvasható. Nagyon megszívlelendő például, amiről Selyem Zsuzsa ír (*Mindenki? Valaki?* címmel²) – ő inkább

² <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/5254/vita-a-slam-poetryrol-a-revizoron-10/> (letöltve: 2019. 03. 27.)

a szerepekre és a szereposztásra teszi a hangsúlyt, vagyis arra, hogy a slam demokratizálja „a nyilvánosság előtti megszólalás formáit”, hiszen „mindenki valaki”; Selyem a slamben „a demokratikus beszédmód egyik lehetőségét” látja. Nagyon egyetérték – csak a hangsúlyunk különböző: én a történés, az alkalom, a színtér eltérését hangsúlyozom. Simon Márton az előadás primátusát emeli ki, akár a szöveg minőségének rovására, valamint az alkotóműhely fontosságára hívja fel a figyelmet, és elválasztja a slamet az általa is igen nagyra becsült „hivatalos”, „klasszikus” körülmények között forgalmazott, de más funkciójú költészettől (*Nincs. Semmi. Baj*).³ (Abban nem hiszem, hogy igaza volna, hogy „a slam sikere valójában a médiumok válságának egyik tünete” – a vers közönség előtt való elmondása, de még internetre kerülése sem olyan megrázó újdonság, ami önmagában sikerre vihetné, vagy akár megkülönböztetné a slamet.) Marno János pedig arra a veszélyre figyelmeztet, amire én is felhívtam (a fenti harmadik pontban) a figyelmet: hogy „nagyon kevés kivétellel ki-ki és kik-kik a néző hallgatók szórakoztatására, megnevettetésére törnek, ez diktálja nekik belül a tartalmat, az iramló formával együtt” [*Kedves slammerek és slammerellenek*].⁴)

Tehát – a slamról mások és másutt eleget és fontosat mondanak. Az én mondandóm sokkal inkább arról szólna, hogy érzékelhető sokak vágya arra, hogy irodalom (vagy nevezzük csak szövegnek?) és befogadója találkozása másként, érdekesebben, eseménydúsabban vagy emlékezetesebben *történjen* meg. Hogy történjen valami. Ettől nem, vagy csak hosszú távon módosul az irodalmi szöveg maga; a szöveggel történő szembesülés körülményei mégis nagyon szorosan hozzátartoznak az irodalom életéhez (az irodalom intézményes kereteihez, az irodalmi élethez). Lehet ezt egy legyintéssel elintézni – hogy csak a terjesztésről, a reklámról, a szöveghez képest külsődleges, sokadrangú, érdektelen dolgokról van szó –, de nem helyes: sosem *magát a szöveget*, hanem az egész őt környező kontextust „olvassuk”, értelmezésünk nagyon is függ ettől. Mondom, a slam a találkozás új

³ <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/5191/vita-a-slam-poetryrol-a-revizoron-2/> (letöltve: 2019. 03. 27.)

⁴ <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/5215/vita-a-slam-poetryrol-a-revizoron-5/> (letöltve: 2019. 03. 27.)

formáinak csak egy megnyilvánulása, ami azért feltétlenül méltó a figyelemre, mert sokakat szemmel láthatóan vonz (vagy taszít), mert nem illeszkedik problémátlanul az eddig kialakult rendbe. Nem hiszem, hogy – akár a slam, akár a történetes vágya – nemzedéki kérdés volna; ezt semmi nem is támasztja alá, és inkább a bagatellizálás érve szokott lenni (ahogyan párja, a „divatra” való hivatkozás is). Nem a slamról kell gondolkodni tehát (arról is lehet, természetesen), hanem arról, hogy vannak-e lehetőségei, kialakulófélben levő útjai és (milyen) következményei annak, ha változik a szintér, alkalom, forma, közönség, szerep. És hogyan hat ez a résztvevőkre – alkotóra és befogadóra? Lehet-e, kell-e ezt elősegíteni vagy harcolni ellene?

A slam, mintegy melléktermékként, sokakat afelé irányíthat, hogy szövegekkel találkozni jó, élvezetes, elgondolkodtató, esetleg felkavaró; szerencsés esetben azok, akik eddig tanulmányaik kötelező nyúgként, unalmas, poros iskolai feladatként találkoztak az irodalommal, érdeklődni kezdenek iránta. De mi van, ha kijönnek a klubból, ahol *történt* valami eleven, izgalmas és kiszámíthatatlan dolog? *Ellátogatnak* a sok évtizedes koreográfiájú könyvbemutatóra? Vagy betérnek egy könyvesboltba, és azonnal böngészni kezdenek a könyvek között? Vagy otthon az interneten elkezdik bújni az irodalmi oldalakat? Erősen kételkedem. Ha így alakulna, az persze megfelelne a hagyományoknak, az új típusú találkozások kitűzött céljának és a közönség túlnyomó többségének is – csak éppen valami továbbra is hiányzik. Ezek nem (emlékeztetés, izgalmas) események. Még ha jobbat – egyelőre – nem tudunk is.

Konferencia-előadás a konferenciákról¹

Odorics Ferenc 60. születésnapjára

Az itt következő konferencia-előadás arra hívja fel a figyelmet, hogy a szegedi deKON csoport egyik legfontosabb vívmánya az volt, hogy újraértelmezte és megújította a konferencia intézményét. Az előadás először megmutatja a konferencia intézményes kereteit (meglehetősen lassú, körülményes – amolyan hagyományos-konferenciás – módon), majd megmutatja, hogyan sikerült ezeket a kereteket – és milyen következményekkel – szétfeszíteni.

(A konferencia intézménye) Nemigen van szakirodalma annak, hogy milyenek is a konferenciák, hogyan alakul a történetük – mindenki, aki találkozik velük, bármilyen minőségben, hamar és gond nélkül elsajátítja azt az íratlan szabályrendszert, amely irányítja őket.

Nem voltak mindig konferenciák – ennek az intézménynek is van története. Az Akadémián például a 19. század közepe óta rendszeresen voltak felolvasások, de többnyire csak egy-egy tudós olvasott fel, vagy ha többen, akkor a tárgy nem volt azonos vagy hasonló; a 20. század elejétől viszont már biztosan léteztek és egyre fontosabbak lettek a konferenciák (a század elején gyakran „ankétoknak” nevezték őket). A 20. század második felére már egyértelműen a tudományos élet legfontosabb intézményei közé tartoznak – majdnem mint a folyóirat-publikációk. Presztízsük is megállíthatatlanul növekedett. Nyilván ezzel függ össze, hogy a kereskedelem, iparban, egészségügyben és általában mindenütt, ahol bármiféle találkozót tartanak, szeretik ezeket „konferenciának” titulálni, még ha számos

¹ Előadás-változata elhangzott az Odorics Ferenc születésnapjára rendezett konferencián, Szegeden, 2016. április 14-én.

eleme hiányzik is annak, amit *tudományos* konferenciának nevezünk. Ahogyan a kozmetikumoknak vagy a répatermelésnek is van már „filozófiája”, úgy a *konferencia* elnevezés is mintha rangot kölcsönözne bármilyen eseménynek.

A konferencia tehát mostanra a tudományos élet nagyon fontos része lett. A *Magyar Tudományos Művek Tárában* egyesek minden konferenciaszereplésüket feltüntetik, állítólag ezt bizonyos intézmények meg is követelik – vagyis (legalábbis darabszámra) ugyanaz a súlyuk, mint egy-egy tanulmánynak. A konferencia mint intézmény élettartama ráadásul éppolyan hosszúnak ígérkezik, mint a folyóirat-publikációé: pedig vannak olyan intézmények (vagy műfajok), amelyek elég rövid életűek voltak, például az emlékbeszéd vagy akár az akadémiai felolvasóülés (amely nyomokban még létezik, de protokolláris jelentősége van, tudományos szerepe aligha).

Jó pár éve csekély technikai és elenyésző anyagi segítséggel megoldható, hogy egymástól tetszőlegesen távol lévő résztvevők (és közönség) bevonásával rendezzenek konferenciákat; ennek a megoldásnak nagyon hamar át kellett volna vennie a hagyományos találkozók szerepét. Mégsem ez történt. Valami okból (és erre később utalok majd) a személyes részvétel fontosabbnak, értékesebbnek, hasznosabbnak bizonyult, mint a szövegek forgalmazása, a tudományos eszmecsere, a gyors reakció (amiket mind fényesen biztosítani tudna az elektronikus összeköttetés).

(*Szabályok és szereplők*) A konferencia leírható volna mint bizonyos *szerplők* és *szabályok* együttese. Ami a szabályokat illeti: a konferencián egymás után lépnek a közönség elé a felolvasók-előadók (vagyis nem egyszerre, hanem egymást követően beszélnek); az előadásokat rendszerint megelőzi egy rövid megnyitó, és olykor záróbeszéddel végződik (de ez gyakran elmarad). Az előadások valamilyen módon rendezve vannak (ennek sokféle szokása és szabálya lehet), néhány egymást követő előadás után szünet van (az egyes előadások hossza pedig előre meg van határozva). A vita vagy az egyes előadások után, vagy több egymást követő előadás után kerül sorra, ezt a levezető elnök irányítja (ő adja meg a szót, neki joga van elsőként hozzászólni, kommentálni a felszólalásokat). És nyilván még számtalan szabály van, amelyeket valamennyien ismerünk és felismerünk, ha konferenciát szervezünk,

vagy akárcsak részt veszünk rajtuk, tiszteletben tartjuk is őket, anélkül hogy külön meg kellene fogalmaznunk.

Vannak a szereplők: az elnök, az előadók, a vitázók (vagyis a közönség egy részhalma). Az elnök feladatáról már szóltam; az előadó ideiglenesen (a konferencia azon időszakában, amíg az ő előadása elhangzik) alárendeltje az elnöknek, aki figyelmeztetheti az időre, akár félbe is szakíthatja; az előadónak be kell tartania a számára kiszabott időt, és persze a tárgyról kell beszélnie (ebbe is beleszólhat az elnök, bár erre még nem láttam példát). Rendszerint az előadó szemben áll vagy ül a közönséggel, ahogyan az elnök is. A közönség nem szólhat közbe az előadás alatt, akkor kap szót, ha az előadó befejezi a beszédet, és az elnök megnyitja a vitát, és az elnök beavatkozhat, ha valamelyik vitázó túl hosszan beszél. Vitázni nem kötelező, de előfordul, hogy az elnök felszólít valakit a közönség soraiból, hogy szóljon hozzá az előadáshoz (ez elég kínos is lehet). A konferencia tényezőinek felsorolásához tartozhat még a helyszín: a konferenciákat egyetemeken, kutatóintézetekben, esetleg kölcsönként vagy kibérelt díszes helyszíneken tartják, és mindenképpen igyekeznek valami szép, elegáns és a tudományos komolyságot sugalló termet szerezni.

(*A konferenciák sikere*) Mitől, hogyan sikeresek a konferenciák? Úgy értem – mitől válhatott ilyen tartóssá és megkérdőjelezhetetlenné magának az intézménynak a hasznossága? Legalább három szintről kell beszélnünk. *Tudományos* szinten van rá esély, hogy olyan előadások is elhangzanak, amelyek újdonságot, érdekességet jelentenek, amelyek tudományos értelemben a hallgatóság épülésére szolgálnak – vagy, hogy legalább az előadást követő vitában érdekes, megfontolandó érvek hangzanak el, de legalább a jelen levő közönség érdeklődni kezd egy téma, egy módszer, egy elhangzott szakirodalmi hivatkozás iránt. A konferenciák anyagai olykor megjelennek – könyvben vagy folyóiratban, esetleg külön-külön, de mégis a nagyobb nyilvánosság számára hozzáférhetően; még arra is van példa, hogy maga a vita is napvilágot lát, vagy az egyes megjelenő írások beépítik a vitát vagy annak egyes elemeit a szövegbe – így aztán az aktuális (élőszóban elhangzott) konferencia-előadáson és vitán túl is megnő a konferenciák hatóköre és hatása. Van rá esély, hogy egyik-másik konferencia *mint*

ilyen, vagyis konferenciaként válik nevezetessé, állandó hivatkozási ponttá. Persze elsősorban, ha rögzített, írásos nyoma marad.

A szerepek szempontjából is sok jótéteménnyel, üdvös hatással kecsegtetnek a konferenciák. A konferencia remek alkalom a fiatal, kezdő tudósoknak arra, hogy megmutassák magukat, hogy elismertséget, presztízst szerezzenek, hogy legalább a nevüket megismerjék. A beérkezettebbek számára részint a megerősítés ígéretét hordozza, részint alkalom arra, hogy ezt-azt kipróbáljanak, először dobjanak be a köztudatba még kiforratlan, kísérleti elképzeléseket. (Gyakran a fiatalabbak óvatosabbak e tekintetben, több a veszténivalójuk.) A konferencia olykor hatalmi harcok megvívásának a terepe: a vita hevében több-kevesebb durvasággal hordhatják le egymást a szereplők, kirajzolódhatnak (vagy újrarajzolódhatnak) az összetartozás, ellenségeskedés, elhatárolódás és szolidaritás erővonalai. Ezek olykor tudományosan is értelmezhetők, olykor nem. Külön ügy az elnök szerepe (aki gyakran nem is szerepel előadóként a konferencián, közönségként és vitázóként sem feltétlenül): elnöknek lenni dicsőség, a konferencia szervezői nagy gonddal és mindenféle megfontolások alapján választják ki a megfelelő embert erre a szerepre. Az elnöki rang hatalmat ad annak, aki ezt kiérdemli, és akár vissza is lehet élni vele: befolyásolni lehet a vitát, a közönség reakcióit, de még az előadót is. És persze ha valaki (váratlanul, jobb híján, véletlenül) elnök lesz, az hatással lehet későbbi életére is (legyen ő az elnök, tavalý is ő volt...). A közönségnek és a vitázóknak is jó a konferencia: ha nem akarnak, meg se kell szólalniuk, ha tudományos, hatalmi vagy egyszerűen pszichológiai motívumaik úgy diktálják, mégis megmutatkozhatnak, még jelentős figyelmet is kaphatnak.

Valami mégsem stimmel.

Ez lenne a sikeresség harmadik, *személyes* szintje – ami viszont inkább csődöt, semmint sikertörténetet jelez. Az eddigiekben igyekeztem úgy bemutatni a konferenciákat, hogy a tárgynak megfelelően kellően unalmas legyenek. Mert a konferencia-előadások rendszerint unalmasak. És többnyire a konferenciák is unalmasak. Mindnyájan tudunk üdítő kivételeket, olykor megmarad bennünk egy-egy jól sikerült, izgalmas előadás (bár a többi ennek megfelelően elhomályosodik), nagyon ritkán egy-egy konferenciára is örömmel emlékszünk – de azért ezzel az egyre jobban bejártatott, megszilárdult és ismerős intézménnyel

legtöbbünk mégiscsak elégedetlen. Részt veszünk benne, persze, mert kell (intézményes és adminisztratív okokból, olykor a téma is érdekel), meg mert olykor van mondanivalónk vagy vitakoznivalónk, de sokkal fontosabbnak, érdekesebbnek, elmemozdítóbbnak tartjuk a tantermi, folyosói vagy kocsmai beszélgetéseket.

Egyébként ez a konferenciák eredete is: a konferencia nem más, mint a tantermi, folyosói vagy kocsmai viták, eszmecserék erősen formalizált és kicsit nagyobb nyilvánosságot kapó változata, a rögzítés és publikáció reményével. Minthogy azonban a formalizálás, protokoll, a szabálykövetés rátelepszik a lényegre – a szabad, kötetlen és baráti hangnemű vitára, a gondolatok kifejtésének időtartamára (ideértve azt is, hogy nem illik öt percet beszélni, ha húsz perc áll rendelkezésre, ha nincs több mondanivalónk, akkor sem) – tehát ez az erős megkötöttség frusztráló, kellemetlen hatással van a konferenciák résztvevőire. Gyakran alig várják a szünetet, amikor végre igazi tudományos diszkussziót folytathatnak.

(A változtatás igénye) Ha a konferenciák két szinten (tudományos és szerepszinten) sikeresnek tekinthetők, de a harmadik – a személyes – szint mégis csupa rossz élményt jelent, akkor logikus, hogy ezen változtatni kéne.

Minden elemet nem lehet, de nem is szabad megváltoztatni – akkor már nem is volna az így létrejövő intézmény konferenciának nevezhető. Nem – az igazi felforgatást éppen az jelenti, ha egy-egy elemet változtatunk meg. Nyilván nem jó, ha mindenki egyszerre beszél. Az sem, ha mindenki végtelen hosszan beszélhet. De vannak nagyon egyszerű, mégis meglepően hatékony módosítások. Ahogyan a karneválban helyet cserélnek a közösség nagy terei – a templom és a kocsmá -, úgy kimozdíthatók a konferencia megszentelt terei, a játék otthonos terepe (tanterem, díszterem, konferencia-központ) – a kocsmaiba. Ezzel egyúttal némileg vissza is vezetjük a konferenciát saját eredetéhez, a szabad beszélgetéshez. Csodák történhetnek pusztán ettől a gesztustól. A közönség ülhet összevissza, kis asztalkáknál, akár háttal az előadónak, lehet előttük sör, bor, kávé, Fanta, ropi. Aztán: a szereplők közül az előadónak és a közönségnek meg kell maradniuk, de bizonyos szerepektől is meg lehet szabadulni. Minek elnök? Ne legyen a pulpituson ülők között semmiféle alá-fölé rendeltségi

viszony (egyébként meg pulpitus sem kell). A vitát nem kell vezetni, vagy ha valamennyire mégis, arra ott van maga az előadó. Harmadszor: fölösleges a gondosan megkomponált sorrend – persze, valami sorrendre szükség van, de kár erre túlságosan odafigyelni, úgyis mindenki másról és másképpen beszél, a figyelmes közönség majd megteremti az összefüggéseket az egymástól nagy időkülönbséggel elhangzó előadások között is.

Nem tudom, kié a copyright – én Odorics Ferenc nevéhez kötöm azt a forradalmi, felszabadító, óriási fordulatot, amely után másként tekintünk a tudományos konferenciák intézményére, ami nemcsak a maga idejében és helyén jelentett szenzációt, hanem máig igazodási pont. A szegedi deKONferenciákról beszélek. Olyan fórumot sikerült létrehozni, ahol előadó és közönség remekül érzi magát, ami rendkívül inspiratív és intellektuálisan izgalmas, ami megváltoztatja a konferenciákról alkotott képünket. Káros hatása, hogy egy fokkal még gyalázatosabban érezzük magunkat minden más konferencián. De talán aki belekóstolt, valamit igyekszik átmenteni belőle a leg-hagyományosabb közegekbe is.

Konferencia a Mojóban (a Szegedi Egyetem tőszomszédságában levő vendéglátóipari egységben), ennyi az ötlet. Látszólag. Valójában persze sokkal több: a merev, túlszabályozott és unalmas tudományos beszédmód felülvizsgálata – együtt ennek formalizált kereteivel –, a sokszínűség rehabilitálása, a „kocsmai” és a „dízstermi” megszólalás humoros (mégis mély értelmű) keverése. Mégis több volt mindez, mint alkalmi, laza kocsmai dumálgatás, amit amúgy konferenciának neveztek el. Megjelentek sorban a deKONferencia-kötetek, és remek szövegek vannak bennük: köztük sok olyan, amire máig hivatkoznak, diákok és szakemberek máig számontartanak, örömmel olvasnak. Pedig Odorics még azt a rendkívül kockázatos lépést is megengedte magának, hogy az első dekonferenciának témát sem adott – én legalábbis úgy emlékszem, valami homályos, teljes szabadságot adó meghívás volt csak, persze az akkor már működő deKON csoport gondolkodásmódját, teoretikus és elemző irányát illet szem előtt tartani –, de a konferenciák egyik legfontosabb elemét, a központi témát is kiiktatta az első találkozón.

És mégis: már az első deKONferencia és konferencia-kötet is remekül sikerült. Akik azt hitték, hogy itt csak konferenciának kinevezett

kocsmai tréccselésről van szó, meglepődhettek. És aztán jött a kiváló *Fanni*, majd a *Fuharosok* kötet, meg a többi – és példát jelentettek. Máig lehet igazodni hozzájuk. Nem csak az írott formához: ahhoz is, amiből ez keletkezett. Más szöveg az, amit görcsösen, szigorúan beszabályozott körülmények közé szánva, magukat mutogató és pozicionáló szereplők közegében, megszentelt falak között olvas fel valaki – és más, ha oldott hangulatban, a viccre is fogékony kollégák körében, kísérletezésre ösztönző atmoszférában beszél. Egyszerűen több esély van arra, hogy jobb, érdekesebb, izgalmasabb írások jöjjenek létre.

Ez Odorics és a deKON csoport nagy és múlhatatlan érdeme. A tudománynak (vagy legyünk szerényebbek: az irodalomról szóló tünődésnek, az irodalmi szövegek értelmezésének) érdekesnek, vonzónak, esetenként mulatságosnak is kell lennie. Ez együtt jár a megszokott formák átalakításával is: a szövegek legyenek meglepők, fordulatosak, olykor váratlanok, legyen bennük önreflexió és humor, a konferenciák és konferencia-előadások unalmából pedig elég volt.

A tanulmányok eredeti megjelenési helye

Kánon és eredet, *Café Babel*, 45–46(2004), 15–20.

Kassák Lajos mint Pusztaszabolcs, *Café Babel*, 27(1998) 1, 119–124.

Az irodalomtörténet mellékszereplőiről, *Literatura*, 2003/3, 259–267.
(Részletei és egyes gondolatai az AILC Irodalomelméleti Bizottságának 2002. májusi, dubrovniki kollokviumán tartott előadásomban is megjelentek, valamint a Magyar és a Bolgár Tudományos Akadémia Irodalomtudományi Intézeteinek 2002. novemberi, szófiai konferenciáján – ez utóbbi a hálón: <http://edu.nbu.bg/ant/library>. Az írás az NKFP 5/130. sz. projekt része.)

Irodalomelmélet, értelmezés, irodalomtörténet-írás, in HORVÁTH Iván-KÁLMÁN C. György (szerk.), *A címűdő civil. Írások Veres András 60. születésnapjára*, Budapest, Krónika Nova, 2005, 14–22.

Összehasonlító irodalomtudomány az internet korában, *Literatura*, 40(2014), 2, 177–183.

Narratológia és határok, *Literatura*, 42(2016), 1–2, 71–76.

A műfajok (és elnevezések) értelmes káosza – univerzalitás és nemzethez-kötöttség, *Helikon*, 62(2016), 3, 350–354.

Mennyit értünk egy idegen kultúrából? Kis esettanulmány, in ZEMPLÉNYI Ferenc-KULCSÁR SZABÓ Ernő-JÓZAN Ildikó-JENEY Éva-BÓNUS Tibor (szerk.), *Látókörök metszése. Írások Szegedy-Maszák Mihály születésnapjára*, Budapest, Gondolat Kiadói Kör, 2003, 225–232.

Többsz nyelvűség és fordítás, *2000*, 20(2008), 5, 62–69.

Jegyzet a jegyzetről, in BENGI László–HOVÁNYI Márton–JÓZAN Ildikó (szerk.), „Visszhangot ver az időben”. *Hetven írás Szegedy-Maszáék Mihály születésnapjára*, Pozsony, Kalligram, 2013, 460–465.

Paratextusok és ideológia, *Literatura*, 35(2009), 4, 405–417.

Evvel a dalban, *Literatura*, 33(2007), 2, 204–210.

Pozíció-áthelyez(ked/őd)ések, in BÁRÁNY Tibor–RÓNAI András (szerk.), *Az olvasó lázadása? Kritika, vita, internet*, Pozsony–Budapest, Kalligram–JAK, 2008, 111–119. (A 2007. október 5–6-án a Petőfi Irodalmi Múzeumban rendezett XV. JAK Tanulmányi Napok előadásainak szerkesztett anyaga.)

Az élő net-irodalom néhány változata, *Élet és Irodalom*, 54(2010), 23, 13.

Folytatás (kollektivitás), *Præ*, 44(2010), 11–14.

A boldogságról, avagy a feltételek nélküli performatív, *Partoldal*, 2001/1, 16–19.

Az újrafelfedezés lehetőségei – rendszerek és irodalomelmélet, *Literatura*, 39(2013), 3, 264–272.

„Az ártatlanság elvesztése”: lehetünk-e laikusok?, in LÓRÁND Zsófia–SCHEIBNER Tamás–VADERNA Gábor–VÁRI György (szerk.), *Lai-kus olvasók? A nem-professzionális olvasás értelmezési lehetőségei*, Budapest, L'Harmattan, 2006, 12–19.

Történjen valami: A slam poetry mint melléktermék, *Élet és Irodalom*, 58(2014), 48, 23.

Konferencia-előadás a konferenciákról, *Literatura*, 42(2016), 3, 234–238.

Felelős kiadó a Balassi Kiadó igazgatója
Felelős szerkesztő Hradeczky Moni
Műszaki szerkesztő Harcsár Magda
Tördelte Hollós János

A nyomdai munkálatokat a Tama Solutions Kft. végezte